Liturg. 299

in 4°

Janssen.

<36605808260013

<36605808260013

Bayer. Staatsbibliothek

C

N. A. JANSSEN,
Priester, Professor und Gesanglehrer für beide Abtheilungen
im Erzbischöflichen Seminar zu Mecheln,

wahre Grundregeln
des
GREGORIANISCHEN ODER CHORALGESANGES.

Ein
archäologisch-liturgisches Lehrbuch
des
Gregorianischen Kirchengesanges,
für
Priester-, Knaben- und Schullehrer-Seminarien,
sowie für Organisten und zum Selbstgebrauch,
herausgegeben
unter dem Schutze Seiner Eminenz des Hochwürdigsten Herrn
Cardinal-Erzbischofes von Mecheln,
übersetzt und bearbeitet
mit besonderer Rücksicht auf die
Cölnischen und Münsterischen Kirchengesangsweisen
von

J. C. B. Smeddinck,
Kaplan in Bilk.

Mit Approbation mehrerer Bischöflichen Behörden.

MAINZ,
Verlag von B. Schott's Söhnen.
1846.

65. D.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Quantum flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas tua in cor meum; et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lachrymae, et bene mihi erat in eis (S. August. Conf. lib. IX. c. 6.).

Flebat igitur Augustinus tenerrimo pietatis sensu, cum audiret in Ecclesia sacrarum rerum cantus, probe audiens, et intelligens verba, quae cantu efferebantur. Fleret forsan et etiamnum ipse, si nonullarum Ecclesiarum musicos cantus audiret, non pietatis sensu, sed doloris, quod cantum perciperet, verba autem non intelligeret. (Benedict. XIV. Encicl. 19. Febr. 1749. §. 9. Bull. Tom. 3.).

Musica ecclesiastica est pars integralis cultus ecclesiastici. Brunnemann de jure eccl. Lib. I. Cap. 6. membr. 8. Nr. 1.

Düsseldorf, Wolf'sche Buchdruckerei
Hermann Voss.

Zeugniss

von

Herrn Pfarrer Binterim

als Censor.

Das Buch unter dem Titel:

„N. A. Janssen's wahre Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges“

welches von Sr. Eminenz dem Cardinal-Erzbischofe zu Mecheln genehmiget, aus der französischen Sprache in die deutsche von Herrn **Carl Smeddinck**, Kaplan in Bilk frei übersetzt und mit mehrern erläuternden, theils liturgischen, theils geschichtlich-musikalischen Anmerkungen versehen ist, habe ich bogenweise gelesen, und darin nichts Unerbauliches gefunden. Das Werk verdient an sich bei jetziger Zeit, wo man sich bestrebt, den Kirchengesang rühmlichst wieder zu erheben, der schönen und leichten Anleitung und gründlichen Durchführung wegen, einer besonderen Empfehlung.

Bilk, den 31. August 1846.

Binterim, Pfarrer.

Permittitur imprimi. Colon. 31. Aug. 1846.

Vicar^{tus} Archiep. g^{lis} d. m. Dr. Iven.

Das bischöfliche Ordinariat zu Mainz

an den

Herrn Kaplan Smeddinck

zu Bilk bei Düsseldorf.

Zu dem vortrefflichen Lehrbuche betitelt:

„N. A. Janssen's wahre Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges“,

welches von **J. C. B. Smeddinck**, Kaplan zu Bilk in's Deutsche übersetzt, und mit gehaltvollen Nachweisungen bearbeitet ist, ertheilen wir um so mehr mit Wohlgefallen unsre Gutheissung, als es uns zur besondern Freude gereicht, die erhabene Würde und Einfachheit des noch kaum erreichten ehrwürdigen Kirchengesanges wieder einleuchtender zur Anerkennung gefördert zu finden.

Wir werden dasselbe der Geistlichkeit unserer Diöcese empfehlen.

T. Hoefer. Schmitt.

Vorwort
des Verfassers.

Wir haben diese Methode auf den ausdrücklichen Wunsch einer mit einer hohen kirchlichen Würde bekleideten Person niedergeschrieben. Wir durften daher keine Mühe sparen, um, so viel es nach unsern schwachen Kräften möglich war, dem hohen Vertrauen, womit man uns beehrte, zu entsprechen. Wir glaubten darum nichts unberührt zu lassen, was dazu dienen konnte, die Regeln und Vorschriften über den Kirchengesang vollständig anzugeben, ohne uns jedoch in eine lästige und unnütze Weitläufigkeit einzulassen.

Bei unsern Arbeiten und Nachforschungen waren wir nur darauf bedacht, zu einer würdigen Ausführung des heiligen Gesanges wirksam beizutragen, und ihn auf seine wahren ursprünglichen Grundregeln zurückzuführen. Wird dieser von uns beabsichtigte Vortheil erreicht, so werden wir darin eine vollkommene Belohnung für die besondere Mühe erkennen, welcher wir uns bei Anfertigung dieses Lehrbuches unterzogen.

Dieses Vorwort mag vielleicht ein wenig lakonisch erscheinen; hat der lernbegierige Leser nur erst die in der Einleitung angegebenen allgemeinen Reflexionen gelesen, so wird er gern mit dieser Kürze Nachsicht haben. Die folgenden allgemeinen Anmerkungen werden den Leser in die Wichtigkeit dieses Gegenstandes einführen, und ihm ein Anlass werden, die Regeln unserer Methode fleissig und mit Nutzen zu studieren.

Vorwort

des Uebersetzers.

Während in neuern Zeiten die Figuralmusik so erhebliche Fortschritte gemacht hat, ist, auffallend genug, die Kirchenmusik vielfach entstellt und entartet, und zwar gleichen Schrittes mit der Vernachlässigung des Gregorianischen Gesanges. Dieser Rückschritt der heiligen Musik wurde aber durch viele Umstände bedingt, von welchen wir hier nur einige anführen können.

Sehen wir auf die alten ächten Gesänge des römisch-katholischen Cultus, so müssen wir sie, wie es von jeher geschehen ist, als Meisterwerke eines unverkennbaren Genies bewundern, in welchen die Flamme heiliger Begeisterung leuchtet, die das Erbgut der Religion, der Lohn des Glaubens, und die Beseligung der Gottesfurcht sind. — Wer diese Gesänge von einem wohl gebildeten Chore ausgeführt hörte, musste ihnen das Zeugniss geben: Sie haben etwas Wunderbares, etwas Unnachahmliches, eine unaussprechliche Feinheit im Ausdruck, etwas immer Frisches und Neues, das nie altert, nie abnimmt, und das Gemüth viel tiefer ergreift, als alle unsere auf den Effekt berechneten neuern Compositionen. Allein wo findet man noch die alten ächten Gesänge, wo die wissenschaftlich gebildeten Chöre, oder auch nur die einzelnen Männer, welche durch eine vortreffliche Ausführung dieser meisterhaften Gesänge in uns die Liebe zu denselben, und einen Antrieb zur Erlernung dieses Gesanges erzeugen könnten?

Welchen Abweichungen und sogar wesentlichen Fehlern begegnen wir nicht oft in ein und demselben Gesange und Liede? Bald entstand dieser Mangel an Uebereinstimmung durch Zusätze der Sänger, bald durch Unwissenheit der Organisten, welche nach Belieben, oder vielleicht nach Regeln der modernen Musik einige Noten hinzufügten, andere veränderten.

Wollte man sich auch Zeit und Mühe nehmen, mit den Regeln des Choralgesanges sich bekannt zu machen, auf welche Schwierigkeiten würde man stossen! Vergleiche man die verschiedenen Lehrbücher, man wird fast eben so verschiedene Regeln und nur wenig Uebereinstimmung finden. Nicht selten fehlte es dem Verfasser an den nothwendigen Hülfsmitteln, an den seltenen Quellenwerken aus den ältern und ältesten Zeiten, die zur Abfassung eines solchen Lehrbuches durchaus unentbehrlich sind.

Unter diesen Umständen hatte man in verschiedenen Ländern schon längst das Bedürfniss eines gründlichen Lehrbuches für den Kirchengesang empfunden. Es bedurfte nur eines mächtigen Antriebes und einer kräftigen Unterstützung von oben her.

Da erhob der Cardinal-Erbischof Sterckx seine oberhirtliche Stimme, und weckte und belebte wieder das Interesse für diesen wichtigen Zweig des Cultus. Er erregte einer Seits in seinen Diöcesanen das Verlangen nach gründlichem Unterrichte im Choralgesange, und gab ihnen zugleich die Aussicht auf Gelegenheit hiezu, indem er den Herrn Professor Janssen mit der Bearbeitung eines Handbuches zu diesem Zwecke beauftragte. — Zu diesem wichtigen und eben so schwierigen Unternehmen war ein Mann von besonderer Thätigkeit und erprobtem Muthe nöthig, wollte er es anders glücklich beginnen und ausführen. — Sein Handbuch, das gleich nach seinem Erscheinen in die flammändische Sprache übersetzt wurde, wird uns überzeugen, dass der Oberhirt sich in seinem Zutrauen, das er dem Verfasser schenkte, nicht getäuscht gefunden. — Sobald das Werk vollendet war, wurde es in mehreren Conferenzen, denen Sr. Eminenz persönlich beiwohnten, einer strengen Prüfung unterworfen. Wenn nun schon diese Umstände für die Gediegenheit des Buches bürgen, so glauben wir auch noch eine ausdrückliche Anerkennung seines Werthes darin zu finden, dass der Herr Cardinal-Erzbischof die Dedication desselben huldvollst angenommen hat.

Durch die Benutzung der bedeutendsten neuern französischen sowohl, als auch italienischen und deutschen Werke der ersten Schriftsteller über Kirchenmusik, dann aber auch durch das unermüdete und gründliche Studium der wichtigsten ältern Werke über diesen Gegenstand konnte der Verfasser dahin gelangen, die **wahren Grundregeln** des Gregorianischen Gesanges aufzufinden und aufzustellen.

Dieselben Verhältnisse, welche in Belgien das Erscheinen dieser „wahren Grundregeln“ rechtfertigen, sind eben so in Deutschland vorhanden. Es gibt wohl deutsche Choralgesang-Schulen, aber man sieht es ihnen bald an, dass den Verfassern ein Quellenstudium der tüchtigsten Werke ganz abgeht, oder dass ihnen nur wenige Schriften zu Gebote standen.

In Bayern fehlte es nicht an Aufmunterung und kräftiger Unterstützung von Seiten der höchsten Behörden, wie wir aus einer Verordnung des Königs sehen, die wir hier mit Vergnügen anführen werden; allein der Verfasser, welcher hierdurch veranlasst wurde, eine Choralgesangschule herauszugeben, konnte den Anforderungen noch zu wenig genügen. Er gesteht es selbst: er studiere den Choralgesang zwar schon mehrere Jahre; aber ohne gute Hülfsmittel etc. Der Inhalt des königl. Rescriptes ist folgender:

„Königreich Bayern. Staatsministerium des Innern. Es ist „der Wille Seiner Majestät des Königs, zur Erhebung des Got„tesdienstes den Chorgesang und die Chormusik in den Kirchen, „vorzüglich in den Domkirchen, nach dem ältern guten Style wie„der herzustellen. Zu diesem Ende soll für einen zweckmässigen „Unterricht in dem Choralgesange bei den Seminarien, Klöstern „und Schulen sorgfältig gewirkt, und das Weitere etwa Nöthige „in Antrag gebracht werden. — Die königl. Regierung erhält den „Auftrag, hiernach in Bezug auf die in dem N. Kreise befindlichen „Seminarien, Klöster und Schulen das Geeignete zu verfügen, oder „im Benehmen mit dem betreffenden bischöflichen Ordinariate zu „veranlassen, und seiner Zeit anzuzeigen, welche Anstalten zur „Erreichung dieses Zweckes insbesondere an den Domkirchen, „den Clerical- und Schullehrer-Seminarien, und in den Studien„Anstalten getroffen seyen, welche Hindernisse dem Gedeihen der„selben allenfalls noch entgegen stehen, und durch welche Mittel „die Wiedereinführung eines bessern Kirchen-Gesanges in den

„Städten sowohl, als auf dem Lande vorzüglich befördert werden „könne.“

„Dieser Anzeige ist zugleich ein motivirtes Gutachten eines „oder mehrerer Musikverständigen über den bezeichneten Gegen„stand beizufügen. — München, den 9. September 1830. Auf Sr. „Königl. Majestät allerhöchsten Befehl, Stürmer. Durch den „Minister, der General-Secretair, Kobell.“

Durch die gegenwärtige Uebersetzung und zugleich Bearbeitung dieses Werkes suchten wir nun einem hier und schon oft ausgesprochenen, fühlbaren Bedürfnisse in Deutschland entgegen zu kommen. Dabei schmeicheln wir uns der Hoffnung, dass es als ein zweckmässiges Handbuch zur Erlernung des Choralgesanges in Priester-Seminarien, und den nun überall wieder aufblühenden Knaben-Seminarien dürfte befunden werden. Auch eignet es sich als Handbuch in Schullehrer-Seminarien, und als Leitfaden für Organisten und Cantoren, überhaupt für alle, die sich mit dem Kirchengesange beschäftigen; denn Allen ist die Kenntniss der Grundregeln nothwendig, ohne welche sie kaum mechanische Sänger *(qui facit, quod non sapit)* werden können.

Alles, was nur für Belgien geschrieben war, blieb bei dieser Bearbeitung aus. Dafür traten die wichtigsten Melodien und Intonationen (z. B. Psalmtöne) der Cölnischen und Münsterischen Diöcese, zum Theil in vergleichender Uebersicht in die Stelle. Auch Winke für die Geschichte des Cölnischen Gesanges sind beigefügt.

Bei der Bearbeitung wurde besonders die archäologische und liturgische Seite erweitert. Und was wir hierin Gutes geleistet haben, verdanken wir unserm würdigen Pfarrer Dr. Binterim, der uns nicht allein durch seinen reichen Schatz literarischer Hülfsmittel unterstützte, sondern besonders durch seine Belehrung und Anleitung uns mit aller Bereitwilligkeit behülflich war.

Hier noch die Angabe der Literatur, welche bei dieser Bearbeitung besonders benutzt wurde:

ANTONY, JOS.: Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, mit vorzüglicher Rücksicht auf die Römischen, Münsterischen und Erzstift Cölnischen Kirchengesangsweisen. Münster. 1829.

ANWEISUNG, theoretisch-praktische, zur Erlernung des Gregorianischen oder Choral-Gesanges, Elberfeld 1838, Aachen. 1840.

BINTERIM, Dr. ANT. JOSEPH: Die vorzüglichsten Denkwürdigkeiten der ersten, mittlern und letzten Zeiten, mit besonderer Rücksichtsnahme auf die Disciplin der katholischen Kirche in Deutschland. 7 Bände. Mainz. 1825—1833.

LE BRUN, PIERRE, († 1723) Explication litterale, historique et dogmatique des prieres et de ceremonies de la messe. Paris, nouvelle edition, Tom. 8. 1777—1778.

J. BONAE († 1674) opera omnia. Antwerpiae. 1677.

COMPENDIUM responsoriorum et antiphonarum ecclesiasticarum. Coloniae Agrippinae. 1803.

J. CLICHTOVEUS, elucidatorium missae.

DURANTUS, JOH. STEPH., († 1589) de ritibus ecclesiae catholicae. Parisiis. 1631.

DURANDUS, GUIL. (Bischof von Menda in Languedoc † 1296), rationale divinorum officiorum. Lugduni. 1574.

GERBERT, MARTINUS, (Abbas † 1793), De cantu et musica sacra. S. Blasii 1774, II. Vol.

—— Vetus liturgia allemannica. Ibid. 1776, II. Tom.

—— Monumenta veteris liturgiae allemannicae. Ibid. 1779, II. Tom.

—— Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Ibid. 1784, III. Tom.

GALLE, DANIEL, De hymnis ecclesiae veteris Wittenbergae. 1685.

HNOGEK, ANT. ADALB., Christ-Katholische Liturgik, Prag. 1835.

HERTTENSTEINIUS, DIET. DANIEL, Dissertatio de hymnis ecclesiae apost. Jenae. 1737.

INSTITUZIONI di Canto fermo composte per uso degli Ecclesiastici secondo lo stile del moderno sistema e la pratica della Chiesa Romana da un sacerdote della Congregrazione della Missione. Roma. 1845.

KÖSSING, JOSEPH, Vorlesungen über die h. Messe. Villingen im Schwarzwalde. 1843.

KUTSCHKER, JOHANN, Die heiligen Gebräuche. Wien. 1843.

LÜFT, Dr. JOH. BAPT., Liturgik oder wissenschaftliche Darstellung des katholischen Cultus. Erster Band. Mainz. 1844.

MARTENE, EDM. († 1739) de antiquis ecclesiae ritibus. Tom. 3. Rotomagi. 1700–2.

—— De antiquis monachorum ritibus. Lugduni. 1690.

—— De ecclesiae disciplina. Lugduni. 1706.

MARZOHL, JOS. und SCHNELLER. JOS., Liturgia sacra. Luzern. 1834.

MASLON, Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges. Breslau. 1839.

MISSALE ad usum ac consuetudinem ecclesiae Coloniensis, in alma Parisiorum academia a Wolfgango Hopylio impressum. 1514.

MISSALE COLONIENSE, Antwerpiae. 1626.

MISSALE COLONIENSE, Coloniae. 1756.

RITTER, ANDREAS, Dissert. historico theologica, de sacerdotum salutandi formula: »Dominus vobiscum.« Gryphiswaldiae. 1705.

SCHAMBACH, JOAN. CHRYSTOPHORUS, De veteris recentisque ecclesiae hymno: »Te Deum laudamus.« Wittenbergiae. 1686.

SIBERUS, URB. GODOFREDUS, Historia melodorum ecclesiae Graecae. Lipsiae. 1714.

SCHMID, FR. XAV., Liturgik der christkath. Religion. Passau. 1836.

SCORTIA, JO. BAPT., Soc. J.: De sacrosancto missae sacrificio. Lib. IV. Lugduni. 1616.

SCHULTING, CORN., De expositione et illustr. missalis et breviarii. Coloniae, 1599.

THOMASII, JOS. MART., opera omnia. Antwerpiae. 1677.

VILSECKER, FR. JOS., Lehre vom Römischen Choralgesange. Passau. 1842.

VERSUCH einer Geschichte des deutschen Kirchengesanges in der Ulmischen Kirche. Ulm. 1798.

WISS, H. B., Choralgesangschule. Speyer und Grünstadt. 1836.

ZURNERUS, M. AD. FRID., De formula vet. ecclesiae excitatoria ad devotionem: »Sursum corda.« Lipsiae. 1704.

EINLEITUNG.

Der Gesang im Allgemeinen ist nach der Erklärung der Gelehrten nichts anders, als eine künstliche Modulation der Stimme, oder ein Uebergehen derselben von niederen Tönen zu höheren, oder von höheren zu niederen, welche geeignet sind, verschiedene Affecte der Seele kund zu geben.[1] Der Musikschüler von W. Steinmüller zu Gummersbach gibt die Erklärung so: Gesang ist eine, durch ein bestimmtes Zeitmaass abgemessene musikalische Rede, deren Ausdruck durch höhere oder tiefere Töne bezeichnet wird.

Die Stimme *(vox)* ist ein Laut, *sonus*, den wir durch die uns von der Natur verliehenen Stimm- oder Sprechorgane (nach Marcheti *cap. IX. pulmo, guttur, palatum, lingua, dentes anteriores et labia)* hervorbringen.[2] Daher ist jede Stimme ein Laut, aber nicht jeder Laut eine Stimme, weil nicht jeder Laut durch die Organe des menschlichen Körpers hervorgebracht wird. So kann ein musikalisches Instrument, so können die Säugethiere und Vögel wohl einen Laut, *sonus*, von sich geben, aber keine Stimme. Vergl. Marcheti cap. XIII.

Ein Wohlklang, Wohllaut oder eine Consonanz, im weitesten Sinne des Wortes ist die fortgesetzte Bewegung der Stimme von einem niedern zu einem höhern, oder umgekehrt von einem höhern zu einem niederen Tone. Diese Consonanz besteht also in einer solchen Mischung von Tönen, welche in uns eine angenehme

[1] P. Mersen. Harmon. L. 7. Vergl. Ad. de Fulda mus. P. II. cap. II.

[2] Franc. Salinas de mus. L. II. cap. 3.

Empfindung hervorbringen.[1] Ist hingegen die Tonfolge so, dass sie bei uns eine unangenehme Empfindung hervor bringt, so bildet dieses Tonverhältniss eine Dissonanz.

Der Contrapunkt, und im engern Sinne die Harmonie[2] entsteht, wenn mehrere Stimmen sich auf eine künstliche Weise vereinigen. Die Alten sprachen auch von Harmonie, aber in einem andern, als dem angegebenen Sinne.[3]

Unter Gesang, Thema, Melodie, verstehen wir eine dem Ohre gefällige Folge von Tönen von verschiedener Höhe, die (mit einer angemessenen Geschwindigkeit) von einer Stimme, oder einstimmig von mehreren Stimmen hervorgebracht werden.[4]

Die Musik im Allgemeinen wird eingetheilt in 1. theoretische und 2. praktische. Letztere zerfällt a) in Vokal- und b) in Instrumental-Musik. Vokal-Musik ist der allgemeine Name, womit man alle Gattungen der Tonstücke bezeichnet, wobei die menschliche Stimme angewendet wird. Diese wird ferner eingetheilt α) in figurirte und β) in nicht figurirte Vokal-Musik, oder, wie man gewöhnlich sagt, Figural- oder Choral-Gesang. Figural- oder Mensural-Gesang[4] nennt man zum Unterschiede von dem Choral-Gesange denjenigen, der aus Tönen von verschiedener Dauer besteht, die nach Wahl eines genau bestimmten Zeitmasses vorgetragen werden. Choral-Gesang[5] *(Cantus firmus, Gregorianus, planus, Plain-Chant)* nennt man den einfachen Kirchengesang, bei welchem sich die Melodie in feierlich langsamen Schritten bloss durch melodische Haupttöne bewegt, die weder mit Nebennoten verziert, noch in einem genau abgemessenen Zeitmasse vorgetragen werden.

Den Choralgesang nennt man gewöhnlich Gregorianischen Gesang; er muss aber, um das zu sein, wofür ihn dieser Name ausgibt, auch in den Tonarten des h. Gregor I. geschrieben sein. Dieser Gesang hat seit Jahrhunderten allgemeine Aufnahme in der Kirche gefunden; dient als Gefährte der übrigen Gebräuche, und

[1] Consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens (Boece L. 3. de mus. — et Marcheti lucid. Tr. V. cap. I.).

[2] Zarl. instit. harm. T. II. cap. 12.

[3] Melodia est sonorum continuata commixtio, ita ut alter post alterum fluxu continuo sonet, et proprie dicitur cantio unius vocis (Bureta apud Martin.).

[4] Musica figurata ea est, in qua variae notulae secundum varias figuras aliam subinde quantitatem accipiunt (Sebast. Heyden de arte Can. L. 1.).

[5] Cantus planus dicitur cujus notae aequali mensura et pari tempore pronuntiantur (Petr. Aaron de instit. Harmon.).

um diese noch mehr zu heben. Aber, soviel müssen wir im Vorbeigehen doch bemerken: vergleichen wir diesen Gesang, wie er sich nun grossen Theils vorfindet, mit dem alten ächt und unverfälscht überlieferten Gesange, so müssen wir gestehen, dass er vielfach so entstellt und verstümmelt ist, dass man ihn kaum wieder erkennen kann.

Gehen wir der Sache etwas tiefer auf den Grund, werfen wir einen Blick in die Geschichte des Gesanges, und auf sein Verhältniss zu den gottesdienstlichen Gebräuchen.

Der Gesang ist unstreitig eine Gabe der Natur, um bedrückten Herzen Luft zu schaffen, um uns das Elend in diesem sterblichen Leben erträglicher zu machen. Und die Gabe der Natur, von wem ist sie anders, als von Gott. Und der Herr hat alles seinetwegen gemacht. Sprichw. XVI, 4. So muss denn die Stimme des Menschen seinen Schöpfer loben, wie die Zunge Seinen Ruhm zu verkünden die Verpflichtung hat. Darum sprach Sirach Eccl. LI, 30: „Der Herr gab mir eine Zunge zur Belohnung, und durch diese will ich Ihn loben.“ Will die Stimme nun ihren Schöpfer und grössten Wohlthäter auf eine recht würdige Weise loben, so lässt sie liebliche Worte einer freudigen Anerkennung erschallen.[1]

Das auserwählte israelitische Volk bediente sich bei allem Gottesdienste des Gesanges, wenngleich in den h. Schriften vor dem grossen Gesetzgeber Moyses keine besondere Erwähnung davon geschieht. Als die Söhne Israels trockenen Fusses durch's Meer gezogen waren, und der Herr sie aus der Hand der Aegypter gerettet hatte; da sang Moyses (2. B. XV, 1.) und die Söhne Israels dieses Lied dem Herrn und sprachen: Lasset uns singen dem Herrn, denn glorreich ward er verherrlicht, etc. Von dieser Zeit an bis zur Ankunft des Messias finden wir überall günstige Zeugnisse für den Gesang beim Gottesdienste. So finden wir ihn geordnet unter den Königen David und Salomon, unter den Richtern Israels. Die Leviten waren mit der besondern Leitung und Pflege desselben beauftragt.[2]

Kaum begann die Sonne der Gerechtigkeit zu dämmern, als das grosse Geheimniss der Erlösung angezeigt und verkündiget

[1] Ich will den Namen Gottes mit Gesängen preisen, und Ihn mit Lobliedern verherrlichen. Ps. LXVIII, 31. Vergl. Gerb. de cantu T. I. L. I. cap. I. p. I.

[2] B. d. Richt. XV, 17. — Dan. III. — I. B. der Chronik XV, 16. — Ebds. XXV, 1, 7. — 1. B. d. Könige XVIII, 6. Cfr. R. August. L. XVII. de civitate Dei C. 14. — Habacuc III, 19. — Judith XVI, 1.

wurde durch Gesang: „Höret doch, wie die neue Eva singt: Hoch preiset meine Seele den Herrn.“ Für Even's Klagegeschrei trat nun Maria's Loblied an die Stelle. [1]

Noch trifftigere Zeugnisse finden wir in dem Beispiele des göttlichen Sohnes selbst. Er lehrte uns durch sein Beispiel, wie auch wir bei der Feier der heiligen Geheimnisse unsere Stimme erheben sollen. „*Et hymno dicto* — Και ὑμνησαντες — und nachdem sie den Lobgesang gesprochen, gingen sie hinaus an den Oelberg.“ Matth. XXVI, 30.

Die Apostel folgten dem Beispiele ihres göttlichen Meisters. „Lehret und ermahnet euch einander mit Psalmen und Lobliedern und geistlichen Gesängen, und singet Gott mit Dankbarkeit in euren Herzen.“ So redete der h. Paulus im Briefe an die Colosser III, 16. — Und in seinem Briefe an die Epheser V, 19. „Redet mit einander in Psalmen und Lobgesängen und göttlichen Liedern, singet und jubelt dem Herrn in euern Herzen.“ — Er selbst (Paulus) gab ihnen in dieser gottesdienstlichen Uebung ein Beispiel. Als er sich mit Silas im Gefängnisse befand, stimmte er zur Ehre Dessen, für Den er leiden musste, einen Lobgesang an, den die anderen Gefangenen hörten. [2]

Wir haben allen Grund zu glauben, dass die ersten Christen diesen Ermahnungen, Vorschriften und Beispielen nachkamen. Der h. Dionysius Areop., welcher zur Zeit der Apostel schrieb, sagt ausdrücklich, dass der Bischof den Psalmengesang angefangen, und dass der übrige Theil der Geistlichkeit ihn fortgesetzt habe. [3] Der Hebräer Philo, welcher zur Zeit des h. Petrus zu Rom lebte, und mit ihm mehrere Male zusammen gekommen war, erzählt nach dem Berichte des h. Hieronymus, dass die Christen des Morgens früh an einen Ort, den sie *coenaculum* nannten, zusammen gekommen seien, wo sie in zwei Chören von Männern und Frauen unter Leitung eines erfahrenen Lehrers mit einer bewunderungswürdigen Ordnung gesungen hätten. Plinius, Proconsul von Bithynien, erwähnt eben diesen Gebrauch in seinem Schreiben an den Kaiser Trajan. Der Philosoph Justinus, welcher später zum Christenthum

[1] Audite igitur quemadmodum tympanistria nostra cantaverit, ait enim: magnificat anima mea Dominum. Hevae planctum Mariae cantus exclusit (S. Augus. serm. 18. de Sanc.).

[2] Apostg. XVI, 25. — Cfr. S. Chrys. C. XXIV. de orat. in hom. timentibus Deum.

[3] De eccles. hier. C. 3. — (S) Nach den neueren Kritikern sollen diese Schriften von einem spätern Verfasser sein.

sich bekehrte, und für den Glauben (a. 150) sein Blut vergoss; der h. Clemens von Alexandrien (200), der h. Cyprian (249), Tertullian, der h. Basilius (380), sind in dieser Rücksicht alle einstimmig.

Kein Wunder also, dass die römischen Päpste, als Bewahrer der apostolischen Ueberlieferungen, immer am meisten für die Fortpflanzung des Gesanges in den Kirchen Sorge trugen. Damasus, Leo, Gelasius,[1] Hormisdas und viele andere trugen mehr oder minder, so viel es die schwierigen Umstände erlaubten, dazu bei, den religiösen Gesang in Würden zu erhalten.

Dem h. Gregor dem Grossen war es vorbehalten, uns einen solchen Gesang zu hinterlassen, der seinen Namen verewiget hat, und der trotz so vieler Jahrhunderte, und so vieler Stürme bis auf uns gekommen ist.

Um eine rechte Vorstellung davon zu haben, wie viel Gewicht man zu allen Zeiten darauf legte, um den Kirchengesang, und besonders den Gregorianischen Gesang zu erhalten, zu verbreiten, und von Verfälschungen und Verstümmelungen frei zu bewahren, braucht man nur einen Blick in die Geschichte zu werfen. Die Angriffe der Irrlehrer und Feinde der Kirche einerseits, und dagegen die Sorgen der Päpste, der Concilien und Bischöfe, selbst die frommen Bestrebungen von Königen und Kaisern beweisen uns zur Evidenz, dass nicht Mühe und nicht Kosten gespart wurden, wo es sich darum handelte, diesen kostbaren Schatz von Gesängen, namentlich des Psalmengesanges zu erhalten.

Unter den alten Irrlehrern, welche gegen den Kirchengesang angingen, sehen wir die Nicolaiten und Gnostiker an der Spitze. Das zweite Concilium von Antiochia, das um 270 gehalten wurde, verurtheilte den Paul von Samoza, nicht allein als Stifter von Irrlehren gegen die Dogmen der Kirche, sondern auch, weil er kühn genug war, den religiösen Gesang und die Psalmen Davids abzuschaffen, und dafür Gesänge zu seinem eigenen Lobe und Ruhme einzuführen. Nach dem Berichte des h. Augustin nahmen die Donatisten anstatt der Psalmengesänge andere Lieder. Sie wurden aber in dem römischen Concilium unter dem h. Papste Melchiades (313) verurtheilt, und eben so im folgenden Jahre im Concilium zu Arles unter dem Pontifikat des h. Sylvester I.

[1] Concil. Rom. de anno. 494. apud Holsten.

Der h. ATHANASIUS war in beständigem Kampfe mit den Meletianern allein darum, weil sie die Psalmen auf eine ungebührliche und lächerliche Weise sangen, unter Begleitung von Händeklatschen und Glockenspiel. Die Anhänger von APOLLINARIS dem jüngern, welche statt der beim Gottesdienste gebräuchlichen Gesänge und Psalmen andere Lieder und sogenannte Psalmen selbst komponirten, wurden unter dem h. DAMASUS I. in einem römischen Concilium 373, und in einem allgemeinen Concilium 381 verurtheilt. — Auch die Arianer wichen von der vorgeschriebenen rechtmässigen Praxis im Gesange ab, und wurden deshalb vom h. AMBROSIUS zurecht gewiesen. — Der Apostat JULIAN, dem LUTHER hierin folgte, vergriff sich auch an dem Kirchengesang. — Aber unsere Kirche wachte über dieses heilige Unterpfand, und liess nicht nach, ihre geistlichen Waffen zu gebrauchen gegen alle die, welche ruchlos genug waren, an der Verfälschung, Entartung oder gar Vernichtung ihres Gesanges zu arbeiten.

So viel auch unsere Gegner darauf ausgingen, den Gesang zu untergraben, so müssen wir auch auf der andern Seite die ausserordentliche Sorgfalt bewundern, mit der man ihn, besonders den Gregorianischen Gesang zu verbreiten und in Würde zu erhalten suchte. Der h. AUGUSTIN, Apostel Englands, vom h. GREGOR ausgesand, führte in diesem Lande zugleich mit dem Lichte des Glaubens den Kirchengesang ein. Besonders waren das Concilium von Cloveshoven, und gegen Ende des IX. Jahrhunderts ALFRED DER GROSSE sehr darauf bedacht, den römischen Gesang einzuführen, oder ihn in seiner ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen.[1]

In Frankreich geschah noch mehr. CHILPERICH I, DAGOBERT und PIPIN beschäftigten sich schon mit dem Kirchengesange. Letzterer erhielt vom Papste STEPHANUS II. 12 Sänger. Vor allen aber sparte KARL DER GROSSE keine Mühe und keine Kosten, um die ächten Gregorianischen Gesänge zu erhalten und in seinem Reiche einzuführen.[2]

(S) * Unter KARL D. G. wurde die Sache mit mehr Energie betrieben. Zuerst liess der grossmüthige Kaiser zwei geschickte

[1] Jean le diac. L. II. Beda, hist. Angl. L. IV. C. 2. — Mabillon. L. XXIII. Wood hist. acad. oxon. L. I. p. 24. — Gerb. de cantu I. p. 580 et 282.

[2] Walaf. de. reb. eccl. C. 25. — Mabill. T. I. capitul. col. 203. et. analect. in f. p. 73. — Gerb. de cantu I. p. 266 et 269.

*) Die mit (S) bezeichneten Stellen in diesem Buche sind Zusätze oder Erläuterungen des Uebersetzers.

französische Geistliche zu Rom unter Adrian I. in der Schule Gregors unterrichten. Nach genugsam erhaltenem Unterrichte kehrten sie in ihr Vaterland zurück. Der Kaiser hatte in Metz eine Sängerschule unter Aufsicht des Bischofes und Hofkaplans Angilram errichtet, und die Leitung derselben den beiden aus Rom zurückgekehrten Cantoren anvertraut. Aus dieser Schule sollten in alle Provinzen Sänger ausgeschickt werden, die wieder andere unterrichten sollten, wodurch der Gregorianische Gesang bald in Frankreich ohne grosse Beschwerde eingeführt würde. [1]

Der grosse Kaiser fand jedoch hierbei wider alle Erwartung manche Widersprüche. Einige Bischöfe und mehrere Geistliche in Deutschland und Frankreich hingen zu sehr an dem Alten, und wollten sich ungern zur Aufnahme einer neuen Singweise entschliessen. Auch fühlte sich der Nationalcharakter nicht wenig dabei beleidigt, indem der Kaiser den römischen Gesang dem National-Gesange vorzog.[2] Zudem reichten die wenigen zu Metz unterrichteten Sänger nicht hin, ganz Frankreich und Deutschland so geschwind umzustimmen; besonders weil auch die meisten Schüler wegen des geschwinden Absterbens der beiden Directoren einen zu schwachen Unterricht genossen hatten, wodurch in den meisten Kirchen ein grosser Mangel an Uebereinstimmung entstand.

Karl liess nun, um das angefangene Werk zu vollenden, zwei neue, sehr geschickte römische Gesanglehrer Theodor und Benedict kommen, und übergab ihnen die Leitung der Schulen zu Metz und Aachen, worin die Schüler aus ganz Frankreich und Deutschland unterrichtet werden mussten. So verdrängte, obschon langsam, der Gregorianische Gesang den ganz ausgearteten Ambrosianischen.

Die Abschaffung des Gallicanischen und die Anordnung des Gregorianischen Gesanges ging nicht zuerst von den Päpsten, sondern von den Fürsten aus, theils aus Liebe zu dem Schönen, theils aus hoher Ehrfurcht gegen den apostolischen Stuhl, und um mehr Gleichheit in unserm Cultus zu befördern. Vgl. *Capitulare Aquisgran. Cap. 81. Tom. IV. Collect. Concil. Harduini col. 843.* (S

Gregor II. († 731) schickte Missionare nach Bayern, mit dem ausdrücklichen Auftrage Sorge dafür zu tragen, dass der Kirchengesang nach den Regeln und Vorschriften des römischen

[1] Vgl. Joan. Diaconi Vita S. Greg. Lib. 2. cap. 9.

[2] Vgl. Monach. Egolismens, apud Pertz. Tom. I. Monument. Germanae hist. fol. 170.

Stuhles ausgeführt würde.[1] Hierdurch war schon ein grosser Schritt zur Verbreitung des Gregorianischen Gesanges in Deutschland geschehen; allein die Bemühungen des römischen Sängers ROMANUS in der berühmten Benedictiner Abtei zu St. Gallen trugen am meisten zur Verbreitung desselben in unserm deutschen Vaterlande bei.[2]

Eine grössere Anzahl merkwürdiger Schriftsteller in der Kirchenmusik anzuführen, halten wir für überflüssig; der Leser wird im Verfolge dieses Lehrbuches von ihnen schon Kenntniss nehmen. Wir wollen hier nur noch einige verschiedene Stellen anführen, welche klar an den Tag legen, nicht allein wie nützlich, sondern wie nothwendig selbst das Studium des Gesanges ist für alle, welche die priesterliche Würde bekleiden und geistliche Functionen verrichten wollen.

Schon zur Zeit GREGOR's I. forderte man von dem, welcher zum Bischofe sollte geweihet werden, Kenntniss im Psalmengesange. Der h. GREGOR selbst weigerte sich einen gewissen Priester JOHANNES zum Bischofe zu weihen, weil — er im Gesange nicht genug erfahren war.[3]

Dieselbe Disciplin wurde auch in der Folgezeit gehandhabt. So beschlossen die Väter auf dem zweiten Concilium zu Nicäa Can. II, dass keiner zur bischöflichen Würde zugelassen werden solle, der nicht in der Psalmodie unterrichtet sei.[4] Eben so beschliesst das achte Concilium von Toledo, can. 6., dass keiner zu irgend einem kirchlichen Amte gelangen könne, ohne dass er den heiligen Gesang gut verstehe. *„Decernimus, ut nullus cujusque dignitatis deinceps percipiat gradum, qui non totum psalterium vel canticorum usualium et hymnorum perfecte noverit supplementum."*

Diese alte Disciplin wurde wohl in Betreff des Psalmbuches gemildert, aber sie blieb doch in Rücksicht auf die gewöhnlichsten

[1] Ministris, quorum canonicam adprobaveritis promotionem, sacrificandi et ministrandi, sive etiam *psallendi*, *ex figura et traditione* apostolicae et Romanae sedis ordine tradetis potestatem. Gerb. de cantu I. p. 274.

[2] ibid. loc. cit.

[3] Sed nec Joannem presbyterum psalmorum nescium praesumpsimus ordinare, quia haec eum res minus sui prefecto habere studium demonstrabat (L. X. ep. 34). Eben dieses ist es auch, was die Benedictiner meinten in ihren Bemerkungen über die Werke des h. GREGOR; eben so Tomassin und mehrere andere.

[4] Decernimus quemlibet quidem qui ad episcopalem gradum est provehendus, psalterium omnino nosse, ut ex eo omnem quoque suum clericum ita initiari moneat.

Kirchengesänge immer in Kraft. Darum finden wir wie in den frühern, so auch in den spätern Zeiten dieselbe Sorgfalt unserer Kirche für den Gesang. So will das Concilium von Trient, dass der Gesang in den Seminarien solle gelehrt werden.[1] Auch im letzten römischen Concilium unter BENEDICT XIII. (1725) (*Cantum gregorianum addiscant.*) wurde diese Vorschrift erneuert. Das Concilium bestimmt auch noch, dass bei Vergebung einer Stiftspfründe *caeteris paribus* demjenigen der Vorzug verliehen werde, der den Gregorianischen Gesang gut verstehe.[2]

Wozu jedoch noch mehrere Zeugnisse zur Bekräftigung einer Wahrheit, die redlicher Weise nicht in Zweifel gezogen werden kann. — Wir wollen nur noch einigen Einwürfen begegnen, welche man nicht selten zu machen pflegt. Einige glauben sich von der Erlernung des Gesanges dispensiren zu dürfen, weil ihnen eine gute Stimme oder ein musikalisches Gehör abgeht. Diesen erwiedern wir nur ein Wort: Gehet nur mit Ernst und gutem Willen ans Werk, und singet unter der Leitung eines fähigen Lehrers, und euere Fehler werden, wenn nicht ganz, doch so verschwinden, dass euer Gesang leidlich ist. — Andere vernachlässigen den Gesang und suchen keine weiteren Fortschritte zu machen, weil sie sich damit allein begnügen, dass sie nicht falsch singen. Diesen möge der alte berühmte GUIDO VON AREZZO Antwort geben: „*nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia.*"[3]) Daher das Sprichwort: *Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.*[4])

Wenn wir uns hier zuerst an den Clerus richten, und an die, welche sich zum geistlichen Stande vorbereiten, so thun wir dieses in der festen Ueberzeugung, dass das Studium des Gesanges und die gute Ausführung desselben hauptsächlich von ihnen abhängt, und sie am meisten dazu beitragen können. In der That wird es nicht leicht möglich sein, gute Sänger in den Kirchen zu haben, wenn nicht der Geistliche ihre musikalische Ausbildung überwacht, oder selbst vornimmt, und sie durch sein gutes Beispiel begeistert und gleichsam mit sich fortreisst. Man verzeihe uns eine freimüthige Aeusserung, aber es ist nur zu wahr, dass manche Männer, deren besondere Pflicht es ist, den heiligen Gesang zur Blüthe zu führen, im Gegentheile durch ihre Sorglosigkeit (Unwissenheit) die

[1] Sess. XXIII, C. 18. de ref.

[2] C. V. In canonicatibus vero conferendis, caeteris paribus, semper eos praeferant qui cantum callent gregorianum.

[3] Reg. mus. rhytm.

[4] P. Alfieri.

vorzüglichste Veranlassung werden, dass er dahinwelke und vergeht. In dieser Beziehung möchte man versucht werden, mit dem Cardinal Bona (*de cant. eccles. §. III. n. 1.*) zu sprechen: „*Ut fatear quod* „*res est, pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitae cursu* „*in cantu versari, ipsum vero cantum, quod turpe est, ignorare.*“ Und n. 3.: „*Ipse cantus ecclesiasticus quam a vero Gregoriano* „*dissimilis est! Fastidit aetas nostra concentum gravem et stabilem,* „*amatque modulos quosdam quibus in frustra concisus cantus dissiliat* „*et enervetur.*“

Indessen müssen wir doch auch mit dem grössten Vergnügen gestehen, wie sich in unsern Tagen wieder ein neuer und guter Geist sowohl unter den Weltlichen als unter Geistlichen zeigt, der dahin zielt, den Kirchengesang auf seine ursprüngliche Reinheit und seinen ersten Glanz zurückzuführen. Möchte gegenwärtiges Lehrbuch etwas dazu beitragen, zu diesem glücklichen Erfolge zu führen. — Wir haben uns alle mögliche Mühe gegeben, die Regeln und Vorschriften des römischen, Gregorianischen, wahren Kirchengesanges so ächt, so rein und so deutlich anzugeben, als es nur geschehen konnte. Eingedenk der Worte Karls des Grossen: „Gehet zurück zur Quelle des h. Gregor, dessen Gesang ihr verfälschet“; haben wir aus den Quellen selbst geschöpft. Wir benutzten die Werke der ersten und grössten Männer aus älterer und neuerer Zeit.

Sollten bisweilen unsere Angaben neu erscheinen, weil sie alt und vielleicht vergessen sind; und scheinen unsere Regeln gegen gewöhnliche Meinungen und gegen die Praxis anzugehen, so haben wir doch nur der Wahrheit nachgestrebt, und diese anzugeben uns bemühet. Wir machen keinen Anspruch auf das Verdienst, etwas Neues erfunden zu haben, führen vielmehr die Quellen an, und geben ihre Worte möglichst treu wieder. Wir haben solche Grundlehren aufgestellt, welche wir glaubten annehmen zu müssen, zogen Folgerungen aus denselben und überlassen nun das Urtheil dem Leser.

Bevor wir mit den Regeln des Kirchengesanges beginnen, wird hoffentlich folgende Abhandlung des Uebersetzers hier noch eine passende Stelle finden, nämlich über die

(8) Physikalische Theorie der musikalischen Töne.[1]

Musikalische Töne hören wir, wenn die Luft im äussern Gehörorgane in eine schnelle und regelmässige Hin- und Herbewegung, die man Schwingung nennt, versetzt wird.

Die Höhe und Tiefe der musikalischen Töne ist verschieden je nach der Anzahl der Schwingungen, welche in einer gewissen Zeit z. B. in einer Secunde statt finden. Alle Umstände, welche die Schwingungszahl vergrössern, erhöhen den Ton, so wie ihn diejenigen tiefer machen, welche die Schwingungszahl vermindern.

Das Höhenverhältniss der Töne ist (nicht von dem arithmetischen, sondern) von dem geometrischen Verhältnisse der zugehörigen Schwingungsmengen abhängig. Ein Ton ist demnach noch einmal, oder zweimal so hoch (ist eine Octave höher) als ein anderer, wenn er durch noch einmal so viele Schwingungen hervorgebracht wird, als letzterer. Wenn z. B. das 1 gestrichene $\bar{a}$ in einer Secunde 437 Schwingungen macht, so gibt eine Saite, welche in derselben Zeit $437 \times 2 = 874$ Schwingungen macht, einen noch einmal so hohen Ton, die Octave über $\bar{a}$, nämlich das 2 gestrichene $\bar{\bar{a}}$ an; und so bringt eine Saite, welche in 1 Secunde $437 \times 4 = 874 \times 2 = 1748$ Schwingungen macht, einen dreimal so hohen Ton als das $\bar{a}$, oder einen noch einmal so hohen Ton als das $\bar{\bar{a}}$, oder die zweite Octav über $\bar{a}$, und die Octav über $\bar{\bar{a}}$, nämlich das $\bar{\bar{\bar{a}}}$ hervor. — Der tiefste der für die Musik noch brauchren Töne wird erzeugt, wenn ein elastischer Körper wenigstens 32 Schwingungen in 1 Secunde hervorbringt, z. B. bei dem 32 füssigen C. Der höchste für die Musik noch brauchbare Ton wird erzeugt, wenn in einer Secunde 30000 Schwingungen gemacht werden. In diese Grenzen scheint das Gebiet musikalischer Töne eingeschränkt zu sein. Gewöhnlich nimmt man nur 9 Octaven unterscheidbarer Töne an.

Consonanz und Dissonanz der Töne. — Wenn zwei Töne von verschiedener Höhe zugleich hervorgebracht werden,

[1] Wir schicken diese Theorie hier um so lieber voraus, weil sie über die nachfolgenden Capitel viel Licht verbreitet, und man sie in andern Lehrbüchern schwerlich finden wird.

so wird dadurch in einigen Fällen ein angenehmes und befriedigendes, in andern ein unangenehmes Gefühl erregt. Ist das Gefühl ein angenehmes, so nennt man die Töne, welche es hervorbringen, consonirende (harmonische, wohlklingende); ist es ein unangenehmes, so nennt man sie dissonirende (disharmonische, missklingende). Die Consonanz oder Dissonanz hat jedoch verschiedene Grade, jenachdem das Gefühl mehr oder weniger befriediget oder beleidiget wird.

Die Erfahrung hat nun gelehrt, dass die Schwingungen zweier consonirenden Töne in einem einfachen Zahlenverhältnisse stehen. Die vollkommenste Consonanz bilden zwei Töne, die zugleich das einfachste Schwingungs-Verhältniss wie 1 zu 2 besitzen. Diese besteht nämlich zwischen jedem Grundtone und seiner Octav. Zwischen diesen liegen noch 4 andere consonirende Töne, deren Schwingungs-Verhältnisse folgende sind: $\underset{c}{1}, \underset{e}{5/4}, \underset{f}{4/3}, \underset{g}{3/2}, \underset{a}{5/3}$ und $\underset{c}{2}$. — Versucht man diese Töne zu singen, so fühlt und sieht man leicht, dass der Abstand des 1. Tones vom 2., und des 5. vom 6. zu gross ist, um auf eine leichte und gleichmässige Art vom niedrigsten sum höchsten Tone aufzusteigen. Schaltet man aber noch zwei Töne — 8:9 und 8:15 ein, so erhält man das, was man die natürliche Tonleiter nennt, weil man so am natürlichsten, am ungezwungensten aufsteigen kann. Man bezeichnet deren einzelne Töne mit c, d, e, f, g, a, h, c, oder ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, und nennt ihr Verhältniss zum Grundton nach der Reihe: Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septim, Octav.

Absolute Tonhöhe. — Da das musikalische Intervall, Tonhöhenverhältniss, nur von dem Verhältniss der zugehörigen Schwingungsmengen, nicht aber von diesen Schwingungsmengen selbst abhängt, so lässt sich jeder beliebige musikalische Ton als Grundton einer ihm zugehörigen natürlichen Tonleiter anwenden. Um aber im Gebrauche der Töne Uebereinstimmung herbeizuführen, ist man über die absolute Tonhöhe irgend eines Tones übereingekommen, nämlich des eingestrichenen $\bar{a}$, welcher durch 437 Schwingungen in einer Secunde erzeugt, und durch die Berliner Stimmgabel angegeben wird.

In der oben angeführten Tonleiter verhält sich die Anzahl der Schwingungen des Grundtones der Prim, zu der — der Secund, z. B. c zu d, wie 8 zu 9; zu der — der Terz c zu e, wie 4 zu 5;

— der Quart, c zu f, wie 3 zu 4; — der Quint, c zu g, wie 2 zu 3; — der Sext, c zu a, wie 3 zu 5; — der Septim, c zu h, wie 8 zu 15; und endlich der Prim zu der — der Octav, c zu c, wie 1 zu 2. Berechnet man nun das Tonverhältniss je zweier benachbarter Töne, so finden wir, dass sich die Prim, welche wir c nannten, zur Secund, welche wir d etc. nannten, verhält, wie 8 zu 9; ferner d : e = 9 : 10; e : f = 15 : 16; f : g = 8 : 9; g : a = 9 : 10; a : h = 8 : 9; h : c = 15 : 16. Es kommen darin, wie man sieht, nur drei verschiedene Verhältnisse, 8 : 9, 9 : 10 und 15 : 16 vor, welche man grosser ganzer Ton, kleiner ganzer Ton und halber Ton nennt.

Es ist jedoch für die ausübende Musik von grossem Vortheile, nur zweierlei Intervalle zwischen den Nachbartönen zu besitzen. Darum pflegt man die Nachbartöne so zu stimmen, dass das Intervall aller ganzen Töne einander gleich wird. Die Rechnung zeigt, dass alsdann dieses Intervall durch die Zahl $\frac{101}{90}$, oder genauer durch den Decimalbruch 1,12246 = $\frac{1010214}{900000}$ und das Intervall des halben Tons durch $\frac{159}{150}$, oder genauer durch $\frac{158919}{150000}$ = 1,05946 ausgedrückt werden muss. Dieses Verfahren, Vertheilen, nennt man Temperiren, oder den Tönen eine Schwebung geben, und wenn man auf die angegebene Weise verfährt, bedient man sich der gleichschwebenden Temperatur, während die natürliche, oben angegebene Tonleiter die ungleichschwebende Temperatur besitzt.

Vergleichen wir nun das nachstehend berechnete Verzeichniss der absoluten Schwingungen der einzelnen Töne der natürlichen Tonleiter nach der

ungleichschwebenden und gleichschwebenden

||

Temperatur,

wo sich die Anzahl der Schwingungen verhalten von:	so machen in einer Secunde folgende nicht temperirten Töne: Schwingungen.
c zu $\bar{d}$ wie 8 zu 9	c = 262,2
$\bar{d}$: $\bar{e}$ = 9 : 10	$\bar{d}$ = 294,975
$\bar{e}$: $\bar{f}$ = 15 : 16	$\bar{e}$ = 327,75
$\bar{f}$: $\bar{g}$ = 8 : 9	$\bar{f}$ = 349,6
$\bar{g}$: $\bar{a}$ = 9 : 10	$\bar{g}$ = 393,3
$\bar{a}$: $\bar{h}$ = 8 : 9	$\bar{a}$ = 437
$\bar{h}$: $\bar{c}$ = 15 : 16	$\bar{h}$ = 491,625
	$\bar{c}$ = 524,4

wo sich die Anzahl der Schwingungen verhalten von:	so machen in einer Secunde folgende temperirten Töne: Schwingungen.
c zu $\bar{d}$ wie 90 zu 101	c = 259,8422
$\bar{d}$: $\bar{e}$ = 90 : 101	$\bar{d}$ = 291,6006
$\bar{e}$: $\bar{f}$ = 150 : 159	$\bar{e}$ = 327,4623
$\bar{f}$: $\bar{g}$ = 90 : 101	$\bar{f}$ = 347,1008
$\bar{g}$: $\bar{a}$ = 90 : 101	$\bar{g}$ = 389,4059
$\bar{a}$: $\bar{h}$ = 90 : 101	$\bar{a}$ = 437
$\bar{h}$: $\bar{c}$ = 150 : 159	$\bar{h}$ = 490,4111
	$\bar{c}$ = 519,6844

Aus dieser Tabelle sehen wir, dass die am besten mit dem Grundtone consonirenden Töne, die Quart und Quint, eine nur höchst unbedeutende Veränderung in der Zahl der Schwingungen erlitten haben, welche auch das geübteste Gehör nicht empfinden würde. Die stärksten Abweichungen kommen bei der Sext und Septim vor. Aber auch diese sind noch zu unbedeutend, als dass sie störend sein sollten, indem erfahrungsmässig ein sehr feines Gehör höchstens solche Töne noch unterscheiden kann, deren Schwingungen sich wie 80 zu 81 verhalten (und die dasjenige Intervall bilden, welches man ein Komma nennt). Ueberdies bilden die Sext und Septim auch an sich (untemperirt) keine vollkommene Consonanz mit dem Grundton.

Erweitert man nun die oben angeführte Reihe der 8 temperirten Töne nach unten über die kleine Octav, und nach oben über die zweigestrichene Octav hinaus, und nimmt man aus dieser grossen Reihe temperirter Töne beliebige 8 aufeinander folgender Töne z. B. c bis c; oder a bis a, u. s. w., so hat man immer eine diatonische Tonleiter oder Octav. Die Alten begnügten sich mit den in der angegebenen Reihe vorkommenden Tönen, wie es in der ächten Choralmusik (mit der einzigen Ausnahme, dass, wie später gezeigt wird, auch wohl der Ton gebraucht wird *b*), noch jetzt der Fall ist.

Die neuere (Figural-) Musik jedoch hat zwischen je zwei eine Secund, einen temperirten Ganzton bildende Töne einen Mittelton, der von jedem der genannten um eine halbe Tonstufe, um einen temperirten Halbton absteht, eingeschaltet; so dass mit Einschluss des Grundtons und der Octave eine Reihe, oder Tonleiter entsteht, welche 13 Töne, oder 12 halbe Tonstufen enthält. Diese nun nennt man die chromatische Tonleiter.

Will man die Schwingungszahl jedes einzelnen dieser Töne wissen, so multiplizire man die des vorhergehenden Tones mit $\frac{159}{150}$, oder mit 1,05946. — Die eingeschalteten Töne heissen: cis, dis, fis, gis, ais, oder nach Umständen: des, es, ges, as, be.

Ist eine Tonleiter mit c als Grundton gegeben, und bildet man unter denselben Verhältnissen der ganzen und halben Töne zu einander eine andere Tonleiter, die irgend einen andern Ton z. B. die Quart von c, oder f zum Grundton hat, so sagt man: man habe die Tonleiter von c um zwei und einen halben Ton, oder um eine Quart höher gesetzt, transponirt. Auf diese Weise können

die 8 Kirchen-Tonarten um eine (oder, in ihre) Quart versetzt, transponirt werden, wie unten Theil I, Cap. 2. § VI. angegeben ist. In der angegebenen Tonleiter c,‾ d,‾ e,⁀ f,‾ g,‾ a,‾ h,⁀ c, finden wir eine Reihe von 8 Tönen, in welcher 5 ganze Tonstufen (mit ‾ bezeichnet), und zwei halbe Tonstufen (mit ⁀ bezeichnet), vorkommen, und zwar so, dass diese zwischen dem 3. und 4., und zwischen dem 7. und 8. liegen. Mag man nun irgend eine beliebige Reihe von 8 Tönen haben, die in diesem Verhältnisse nach einander folgen, so hat man eine harte Tonart oder Tonleiter (*modus major*, Dur), die je nach dem Grundtone c Dur, g Dur, d Dur etc. benannt werden. Diese Arten von Tonleitern können jedoch nur in der Figural-Musik vorkommen, weil sie durch den Gebrauch der chromatischen Töne cis, fis, etc. bedingt sind.

Eine weiche Tonart (*modus minor*, Moll) erklärt sich diesemnach leicht so: sie ist jede beliebige Reihenfolge von 8 Tönen, wo zwischen dem 2. und 3., und zwischen dem 5. und 6. eine halbe Tonstufe ist. — Die einfachste Moll-Tonart ist a Moll: a,‾ h,⁀ c,‾ d‾ e,⁀ f,‾ g,‾ a. Diese kommt in ihren mannigfachen Versetzungen ebenfalls nur in der Figural-Musik vor, die also bei ihren vielen Tonarten nur zweierlei verschiedene Verhältnisse zwischen den ganzen und halben Tönen kennt; wo hingegen die Choralmusik nur 8 Tonarten besitzt, und zugleich eben so viele verschiedene Verhältnisse der halben und ganzen Töne zu einander zeigt, wie ebenfalls im ersten Theile Cap. 2. § VI. № 3 ersichtlich ist.

Bemerkung: Jede Tonart, so lehrt die Erfahrung, drückt dem Stücke, welches in dieselben gesetzt ist, einen eigenthümlichen Charakter auf, so dass selbst dieselbe Melodie, dieselbe Aufeinanderfolge von Tonstufen bei ungleicher absoluter Tonhöhe, wenn sie in verschiedenen Tonarten gespielt oder gesungen wird, einen verschiedenen Eindruck auf den Zuhörer macht, ein Umstand, der wohl in der Organisation des Gehörsinns, und in der Seele seinen nicht weiter zu erklärenden und begreifenden Grund hat.[1] (S)

[1] Wenn gleich alle die heutigen (Figural) Tongattungen aus der Tonleiter (c) Dur und (a) Moll versetzet zu sein scheinen; ja wirklich durch Hinzusetzung der ♭ und ♯ erst gebildet werden: woher kommt es denn, dass ein Stück, welches z. B. vom f ins g übersetzet (transponirt) wird, nimmer so angenehm lässt, und eine ganz andere Wirkung in dem Gemüthe der Zuhörer verursacht? Und woher kommt es denn, dass ein wohlgeübter Musikus bei Anhörung einer Musik augenblicklich den Ton derselben anzugeben weiss, wenn sie nicht unterschieden sind? So spricht der grosse Tonkünstler Leopold Mozart in seiner „Violinschule" 2. Auflage Salzburg 1769, S. 61, ohne sich das „Warum" beantworten zu können.

ERSTER THEIL.

Regeln des Gregorianischen, Römischen
oder
CHORAL-GESANGES.

Erstes Capitel.

Warum der Kirchengesang Gregorianischer, Römischer oder Choral-Gesang genannt werde. — Erklärung desselben. — Ueber Noten, — Linien, oder System, — Schlüssel, — Tonleiter, — Intervalle, — die verschiedenen Zeichen, — Pausen, — (Takt-) Striche, — Neumen, — Erniedrigungszeichen (♭), — Auflösungszeichen (♮).

§ 1.

Warum man dem Kirchengesange die Benennung: Gregorianischer, Römischer, Choral-Gesang gegeben. — Erklärung desselben.

1. Der Kirchengesang hat die Benennung Gregorianischer von Gregor I,[1] dem Grossen erhalten, weil dieser ihn regulirt und

[1] Der heil. Gregor I, mit dem Beinamen: der Grosse, wurde im Jahre 590 auf den päpstlichen Stuhl erhoben. Ihm haben wir die Verbesserung, nicht die Erfindung des Kirchengesanges zu verdanken. Denn ohne von den ersten Christen zu reden, die seit der Apostel Zeiten in ihren Versammlungs-Orten während dem Gottesdienste durch geistliche Gesänge sich erbauten, wovon uns ausdrückliche Zeugnisse aufbewahrt sind durch Philo, nach Angabe des Eusebius (L. II. hist. C. 17), Tertulian in seiner Apologie (C. II.) Paulus I. Cor. XIV. 15; ad Eph. V. 19. — Colos. III. 16. — Es ist ausgemacht, dass schon um das Jahr 371 der heil. Damasus den Psalmengesang, wenn nicht eingeführt, doch wenigstens mehr verbreitet.*) Einige wollen sogar behaupten, dieser heil. Papst habe dem Gesange eine neue Form gegeben, und habe unter andern auch Gesänge zur Ehre des heil. Paulus componirt, z. B. Iam dudum Saulus procerum praecepta secutus, etc.

Nach dem heil. Damasus haben mehrere andere Päpste sich um den Gesang bemühet. Namentlich kann man aufführen den heil. Leo, Gelasius I. (492-496), Symmachus (498-514),

*) Vgl. Pol. Virgil. de inventor. rerum Lib. VI. cap. 2.

ihm eine bessere, feste und bleibende Einrichtung gegeben hat. Nach dieser neuen Weise waren alle die Gesänge eingerichtet,

JOHANNES I. (523-526), BONIFACIUS (530-531), etc. Da uns aber die Urkunden aus einem so tiefen Alterthume abgehen, um mit Bestimmtheit angeben zu können, welchen Antheil diese Päpste an der Einrichtung oder Verbesserung des Kirchengesanges haben, so gehen wir zum heil. AMBROSIUS über, der im Jahre 340 wahrscheinlich zu Trier geboren, und 398 als Bischof zu Mailand starb. Dieser Patriarch der Musik, der die geist- und gemüthvolle Bedeutung der Tonkunst aus einem grossartigen Gesichtspunkte betrachtete, führte diese auf eine wissenschaftliche Basis zurück, und machte sie zum Mittelpunkte des menschlichen Wissens und Empfindens, nach Art der griechischen Philosophie. Um die Hymnologie, Psalmodie, wie auch um den Gesang der Antiphonen hat er sich in der That verdienstlich gemacht. Von ihm stammen Gesänge für jeden Tag im Jahre, die er auch in allen seiner Jurisdiction unterworfenen Kirchen einführte (J. de Muris, sum. mus C. III.). Da der heil. AMBROSIUS als eifriger Kämpfer gegen die Irrlehre der Arianer in grosser Gefahr stand, von der Kaiserin JUSTINA, der Mutter des VALENTINIAN verfolgt zu werden, so versammelte dieser Hirt des Nachts (374 oder 386) seine Heerde im Tempel, um da unter ihnen seine Stimme hören zu lassen. Aus dieser Zeit stammt der von ihm nach orientalischer Weise eingerichtete Hymnen- und Psalmen-Gesang, durch den er einige Aufheiterung in diesen drückenden Zeiten bezweckte. Es ist wohl keinem Zweifel mehr unterworfen, dass die vier sogenannten authentischen Tonarten im Choral-Gesange, wie sie noch im Gebrauch sind, dem heil. AMBROSIUS müssen zugeschrieben werden. Er modifizirte das System der griechischen Tetrachorde, behielt aber ihre vier meist gebräuchlichsten Tonarten bei, indem er seine erste Tonart der dorischen, seine zweite der phrygischen, seine dritte der lydischen, und seine vierte der myxolydischen nachbildete. — Den Unterschied unter dem Ambrosianischen und Gregorianischen Gesange genau anzugeben, hält sehr schwer. Wenn wir auch mit FR. GAFOR zugeben wollen, dass beide gleichartig, diatonisch sind, so erkennt man doch in der Regel den Gesang des heil. Ambrosius an seiner grössern Einfachheit, was sich auch natürlich daher erklärt, dass er nie zu einer grossen Ausbreitung gelangte. Ausserdem scheint der heil. Ambrosius in seinen Gesängen viel Gewicht auf den Rythmus gelegt zu haben, besonders in den Hymnen, bis jedoch der heil. GREGOR das Metrische beinahe ganz unbeachtet liess. Dazu kommt noch, dass die Hymnen ursprünglich in der römischen Kirche nicht eingeführt waren (Mabill. Mus. Ital. T. II. p. 128.)

Es ist ausser allem Zweifel, dass der heil. GREGOR I. in der abendländischen Kirche den Kirchengesang verbessert, und den nach ihm benannten Gregorianischen Gesang begründet habe. Im Ganzen nahm er zwar das Tonsystem der Griechen an, beschränkte es jedoch unter Modificationen auf eine Tonleiter von zwei Octaven, die durch eine Aufeinanderfolgung von Tetrachorden entsteht. Es ist wahrscheinlich, dass die Theorien von Boëce, der die Prinzipien der griechischen Musik für den Gebrauch der Lateiner einrichtete, ihm bedeutende Dienste geleistet haben. Der heil. GREGOR bezeugt es uns selbst, dass er theils ältere, nämlich die besten Gesänge habe bestehen lassen, theils neue componirt habe. Er veranstaltete eine Sammlung von Gesängen für alle Tage des Jahres, woraus er sein Antiphonarium centonem (Antiphonair-centon) bildete, das seinen Namen von κεντρων herleitet, weil es aus mehren Fragmenten zusammengetragen ist (Flacc. Illyr. in praef. ad Henr.).

(S) Die eben angeführte Stelle, die auch später noch erwähnt werden wird, finden wir bei JOH. DIACONUS, mit folgenden Worten: Deinde in domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit; scholam quoque cantorum, quae hactenus eisdem institutionibus in Sancta Romana Ecclesia modulatur constituit. S. Gregorii Papae vita Lib. II. Nr. 6. in Opp. S. Gregor. Tom. IV. p. 47. (S)

welche er für seine Metropolitankirche in ein besonderes Werk zusammen trug. Er war auch der erste, welcher zu Rom eine Sängerschule,[1] *schola,* errichtete, und mit dem besten Erfolge darauf hinarbeitete, diesen Gesang in mehren andern Kirchen des Occidents einzuführen.

2. Man nennt ihn Römischen Gesang, weil die Singweise zu Rom, wo er immer in Ehren blieb, zuerst eingeführt, und durch den Bemühungen des heil. GREGOR und seiner Nachfolger im ganzen Abendlande verbreitet wurde.

[1] Der heil. GREGOR war der erste Gründer einer Sängerschule zu Rom. Hierin wurden die Subdiakonen, Lectoren und untern Kleriker im Gregorianischen Gesange unterrichtet. Er wies ihr auch besondere Gebäude an, eines bei der Vaticankirche, ein anderes bei der Laterankirche, worin die jungen Alumnen wohnen sollten (JOAN. DIACON. Vita Gregorii Lib. 2. Cap. 6, Tom. XV. Oper. Gregorii.) Er dotirte diese beiden Häuser, so dass sie ein hinreichendes Einkommen für ihren Unterhalt hatten. In der zuletzt genannten Abtheilung leitete dieser Papst den Unterricht der jungen Eleven in eigener Person. Noch zur Zeit seines Biographen JOHANNES DIACONUS (im 9. Jahrh.) zeigte man in der Schule das Bett vor, von welchem aus GREGOR bei den Gesang-Uebungen präsidirte; ferner noch seinen Stab, den er beim Unterrichte gebrauchte, wie auch sein authentisches Antiphonale. Die Nachwelt wollte aus Dankbarkeit den glühenden Eifer eines so berühmten Papstes verewigen, und nannte den Gesang, welchen wir noch zur Stunde in unsern Kirchen gebrauchen, den GREGORIANISCHEN Gesang. Es war vor Zeiten ein ziemlich allgemein verbreiteter Gebrauch, am ersten Sonntage im Advent vor dem Introitus einige Verse zur Ehre des heil. GREGOR zu singen. Wir wollen einige anführen, die aus der Responsorien- und Antiphonen-Sammlung des heil. GREGOR gezogen, und uns vom Cardinale TOMASIUS aufbewahrt sind:

„Hoc quoque GREGORIUS, patres de more secutus,
„Instauravit opus, auxit et in melius
„His vigili clerus mentem conamine subdat,
„Ordinibus pascens hoc sua corda favo.
„Quem pia sollicitis solertia nisibus, omni
„Scripturæ campo legit et explicuit.
„Carmina diversas sunt hæc celebranda per horas
„Sollicitam rectis mentem adhibete sonis.
„Discite verborum legales pergere calles,
„Dulciaque egregiis jungite dicta modis.
„Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum
„Verborum normas mollificare queat.
„Quidquid honore Dei studiis celebratur honestis
„Hoc summis jungit mitia corda choris."

Sieh' GERBERT Mus. sacra L. II. P. I. pag. 250. — ... Mos erat per multa Ecclesiae saecula publice in Ecclesia ad missam primae Adventus dominicae ante introitum cani ob hanc rem singulare in laudem S. GREGORII carmen. Ritum MABILLONIUS in suo itinere Italico et MARTENIUS describit ex Ritualibus gallicis manuscriptis. Ausführlicher findet sich die Strophe, oder das Encomium, wie der Verfasser es nennt, in einem alten Antiphonal des Klosters St. Gallen, welches ich aus dem berühmten Werke des Fürst-Abtes GERBERT de mus. sacra a. a. O. hier mitzutheilen der Mühe werth achte.

Derselbe Lobspruch findet sich auch, nur mit geringem Unterschiede, in einem sehr alten Exemplare des Vatican. Er ist mit grossen Lettern geschrieben. Der Titel ist folgender:

„GREGORIUS Præsul meritis et nomine dignus,
„Unde genus ducit, summum conscendit honorem;
„Tradidit hic cantum populis, normamque canendi,
„Quod Domino laudes referant noctuque dieque.
„Hic vitam scribens hominum moresque bonorum,
„Isdem gestorum mala non tacuit manifesta
„Omnia, sed post hæc senior plenusque dierum
„Transiit ad Dominum felix feliciter ipse.
„Et quid to per plura morer fastigia lector?
„Quod docuit fieri, fecit et ipse prior."

3. Nennt man ihn auch Cantum planum oder firmum (Plain-Chant), weil er ursprünglich nur einstimmig, im unisono, und in Noten von gleichem Werthe gesungen wurde, ohne Zierlichkeiten, die der Figural-Musik entlehnt sind.[1]

(S) Cantum choralem nennt man ihn, weil man sich seiner bei Abhaltung der Kirchenämter, wo die Geistlichkeit im Chor versammelt ist, bedienet, und wo er entweder abwechselnd oder vom Gesammtchor gesungen wird. (S)

4. Der Gregorianische, Römische oder platte Gesang ist eine Gesangweise rein diatonischer Art, welche nämlich voranschreitet durch zwei und drei Töne, die mit einem halben Ton[2] untermischt sind, oder die durch reine Quarten und Quinten sich voran bewegt. (Näheres §. III.)

§. II.

Noten — Linien — Linien-System.

1. Um die Melodie eines Gesangstückes dem Auge anschaulich zu machen, so bedient man sich bestimmter Merkmale oder Schriftzeichen, die man Noten oder Tonanzeiger oder Striche nannte.[3] Sie dienen dazu, um die jedesmalige Tonhöhe der Stimme anzugeben.

[1] „Cantum planum vocant, quoniam simpliciter et de plano singulas notulas aequâ brevis temporis mensurâ pronunciant.“ (Gaf. L. I. mus. art. C. 1.)

[2] „L'antico canto ecclesiastico o Gregoriano era un canto melodico di puro genere diatonico: in consequenza procedeva inviolabilmente per due e per tre toni, intermediati da un semitono. (Baini mem. T. II. p. 80.)

[3] Diese Tonschrift ist seit ihrem Entstehen vielen Abänderungen unterworfen gewesen. Die meisten Autoren waren der Meinung, der heil. Gregor habe sich zu seiner Tonschrift der Buchstaben des Alphabets bedient. Da man jedoch kein einziges Manuscript dieser Art vorzeigen konnte, so behaupten andere, er habe sich eines besondern Zeichens, der sogenannten nota Romana bedient, einer gewissen Schrift mit Punkten, Strichelchen, Schnörkeln und Häkchen etc., die man auch Neumen nannte. So viel ist sicher, dass man später die Buchstaben sowohl aus dem griechischen als aus dem lateinischen Alphabete, oder auch wohl die Neumen nahm. An eine Regel und feste Ordnung war damals noch nicht zu denken. In der Folge wurden die Neumen modifizirt, und man kam nach und nach auf die Notenschrift, wie sie sich jetzt vorfindet, wovon sich jedoch schon Anzeichen vorfinden in einigen Manuscripten des 8. und 9. Jahrhunderts (Montefalconius, palaeogr. grec. L. I. et III. cap. III. et IV. p. 215). Wer hierüber genauere Auskunft wünscht, vergleiche: Gerbert de mus. sac. T. II. p. 56. Kiesewetter, Geschichte der europäischen und abendländischen Musik. Leipzig 1834. — J. B. Martini Storia dell. mus. Fétis Dict. biogr. T. I.

Bei den Noten ist noch dieser Unterschied zu bemerken, dass einige über einander verbunden sind, notae ligatae, andere von der Linken zur Rechten schräg abwärts, notae

2. Es gibt sieben Noten, die man nach Erforderniss aufwärts oder abwärts wiederholt. Ich führe sie hier zur leichtern Uebersicht nach ihren verschiedenen Benennungen an:

Aufsteigend. Absteigend.

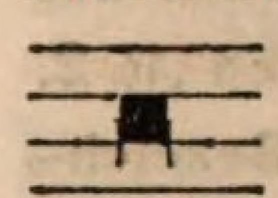
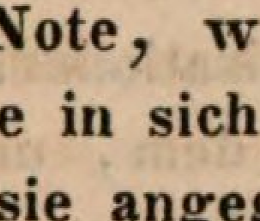
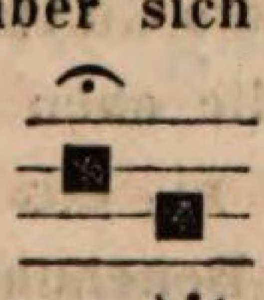


	Aufsteigend							Absteigend						
1.	ut	re	mi	fa	sol	la	si	si	la	sol	fa	mi	re	ut
2.	c	d	e	f	g	a	h	h	a	g	f	e	d	c
3.	c	d	e	f	g	a	b	b	a	g	f	e	d	c
4.	bo	ce	di	ga	lo	ma	ni	ni	ma	lo	ga	di	ce	bo
5.	da	me	ni	po	tu	la	be	be	la	tu	po	ni	me	da
6.	La	Be	Ce	De	Me	F	Ge	Ge	F	Me	De	Ce	Be	La

obliquae, als ob sie nur eine Note ausmachten, wie deutlich zu ersehen in folgendem

Beispiele:



Bei den über einander verbundenen Noten singt man zuerst die untere, dann die obere. Bei den schräg mit einander verbundenen Noten (notae obliquae), singt man zuerst die obere, dann die untere, denn es sind ihrer immer nur zwei. Die Note, welche man quilisma  nennt, gilt für zwei lange, oder für eine doppelte  Note. Die **rotta** ist eine Note, welche noch eine oder mehrere andere in sich begreift, die man singt, ohne dass sie angegeben werden. Wenn z. B. die rotta  der Final-Ton d des I. Tones wäre, so müsste man auf ihn das miteinbegriffene c folgen lassen. Unter andern Umständen würde sie eine unter ihr gelegene Terz, Quart oder Quint mit in sich begreifen. Endlich gibt es auch noch Noten, welche unter oder über sich einen Punkt mit einem Bogenstrich  haben. Man nennt sie gekrönte Noten, coronata, und gelten so viel als eine lange und eine kurze. (Belli diss. con le reg. del canto Greg. p. 68.) Noch ist zu bemerken, dass die viereckigen Noten mit einem Strich ihren Ursprung der Notation der Figural-Musik verdanken (Gerb. de mus. II. p. 63.).

Wir wollen hier noch eine Bemerkung machen über die Sylben ut, ré, mi, fa, sol, la, si, deren man sich gegenwärtig statt der alten Bezeichnungen durch a, b, c, d, e, f, g, bedient. Man hat viel geschrieben über die Erfindung dieser Bezeichnungen, deren eigentlicher Erfinder noch unbekannt ist. Die, welche behaupten, dass Guido von Arezzo (Guido aretinus, der Aretiner) sich ihrer zuerst bedient habe, sind durch den **Hymnus: Ut queant laxis** etc. irre geleitet. Dieser diente ihm nur als eine Formel zum auswendig lernen für seine Schüler. Es ist ausgemacht, und die Schriften Guido's selbst versichern uns davon, dass er nie an eine solche Erfindung gedacht habe. Durch seine eigene Versicherung ist es constatirt, dass er sich vielmehr der Buchstaben des Alphabets bedient habe. (Gerbert, mus. sac. T. II. p. 42.) Bei Joh. Cotton, der gegen das Ende des XI. oder zu Anfang des XII. Jahrhunderts schrieb, finden wir eine Stelle, woraus wir genugsam entnehmen, dass damals diese Sylben schon ziemlich allgemein angenommen waren: „Sex sunt syllabae, sagt er, quas ad opus musicae assumimus, diversae quidem apud diversos; verum Angli, Francigenae, Allemanni utuntur his: ut, ré, mi, fa, sol, la;

4*

Diese Noten haben jedoch nicht immer dieselbe Form, noch dieselbe Geltung. In den jetzigen Kirchen-Gesangbüchern unterscheidet man gewöhnlich drei Arten von Noten, nämlich:

lange, kurze, halbkurze Noten.



longa brevis semibrevis.

Die langen Noten haben die Gestalt eines Quadrates, mit einem Strich an der rechten oder an der linken Seite. Die kurzen Noten bilden gleichfalls ein Quadrat, haben jedoch keinen Strich zur Seite. Die halbkurzen sind rautenförmig angegeben. Dieses ist die sogenannte Römische Art zu notiren.

(S) In den Münsterschen und Cölnischen Chorbüchern findet man vorzüglich nur die longa,  und die brevis , und zwar in der Gestalt, wie sie hier verzeichnet. Dann auch noch

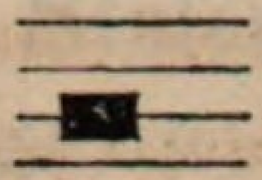
Itali autem alias habent....“ Und in der That, es würden die Italiener, in deren Mitte er lebte und lehrte, keine anderen Benennungen gebraucht haben, wenn Guido der wahre Erfinder gewesen wäre.

(S) Paulus Diakonus, aus Aquileja (770), genannt Warnefried, der zur Zeit Karls des Grossen lebte, verfertigte obigen lateinischen Hymnus. In deutscher Sprache heisst er:

Gib deinen Dienern, deiner Thaten Kunde
Laut zu verbreiten mit beredtem Munde:
Und schaffe rein, beflekter Lippen Geifer,
Heiliger Täufer!

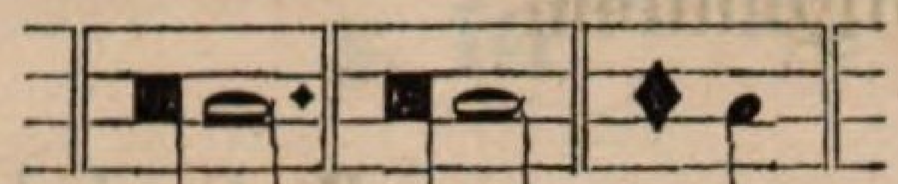
Im Anfange der Reformation wurde dieser Gesang aber von Dr. Urb. Rhegius aus Lüneburg umgeändert, um auch in der protestantischen Kirche beibehalten werden zu können, nämlich so: Ut queant laxis — Resonare fibris — Mira Baptistae — Famuli precamur — Solve pollutis — Labiis reatum — — Tu Deus alme. (S)

(S) In Italien und Frankreich, wie auch in einigen Gegenden Deutschlands hat man die Solmisation, jedoch mit vielen Abänderungen noch beibehalten. Man behielt die sechs aretinischen Sylben bei, bezeichnete aber, um einer lästigen Mutation los zu werden, den siebenten Ton der Octave durch die Sylbe Si. In unsern Gegenden Deutschlands versteht man sich sowohl auf die Solmisation ut, re, mi etc., wie oben № 1, als auch auf die Bezeichnung c, d, e, etc. wie oben № 2. In den Niederlanden nahm man zur Bezeichnung der sieben Töne bei dem Solfegiren die Sylben bo, ce, di, etc. wie oben № 4, die man die Bobisation oder Bocedisation, auch voces belgicas, und solmisationem belgicam nennt, deren Erfindung dem, um die Tonkunst verdienten Hubert Waelraet († 1595) zugeschrieben wird. — Die sogenannte Bobisation, die von Dan. Hitzler († 1635) vorgeschlagen wurde, bestand aus den Sylben, La, Be, Ce, etc. wie oben № 6. Endlich hat man auch noch, um sich wohlklingender Sylben zum Solfegiren zu bedienen, die sogenannte Damenisation, eine Erfindung des würdigen Kapellmeisters Graun († 1759), bei welcher den Tönen die oben № 5 angegebenen Sylben da, me, ni, etc. untergelegt wurden. Noch andere Benennungen übergehen wir. (S)

eine Mittelgattung,  die weder lang noch kurz ist. Vielleicht hat man sich ihrer bedient, um den Ausdruck, den sie bezeichnen soll, der Pronunciation und dem Gefühle des Sängers zu überlassen. (S)

3. Die absolute Geltung oder Ausdauer dieser drei Arten von Noten kann man nicht angeben, nur lässt sich ihr Verhältniss zu einander ausdrücken. Bei der ersten muss nämlich der Ton am längsten angehalten werden, bei der brevis, kurzen, mittelmässig lange, und bei der semibrevis halb so lange, wie bei der brevis. Diesemnach verhielten sich die drei genannten Noten zu einander wie

3/4 2/4 1/4

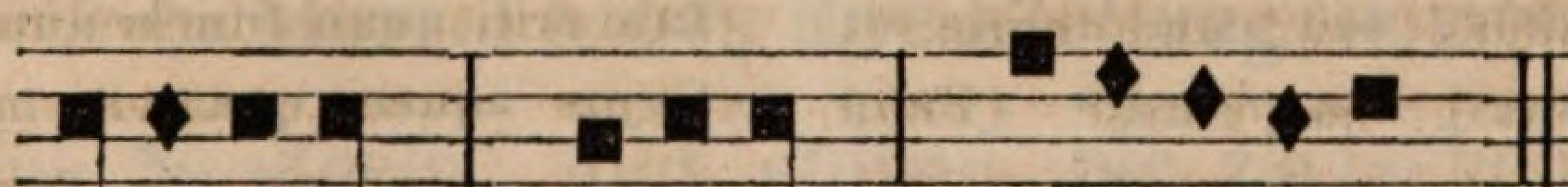


Ihre Anwendung findet sich in verschiedenen Choralbüchern verschieden. Ob die Noten im Allgemeinen länger oder nicht so lange anzuhalten sind, richtet sich theils, und zwar vorzüglich nach dem Sylbenmasse des Textes, theils nach der mehr oder weniger schnellen Bewegung, die man dem Gesangstücke geben will.

Die longa steht demnach gewöhnlich am Ende eines Stückes; unmittelbar vor ihr die semibrevis, damit diese desto mehr hervorgehoben werde; und über langen Sylben, die langsam sollen gesungen werden.

Die brevis wird für lange Sylben, und die semibrevis für kurze Sylben gebraucht, und bisweilen auch für solche, die rascher nach einander folgen.

Zum Beispiele:

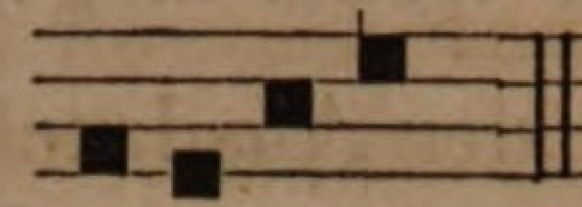


— ◡ — —
sae cu lorum a - men. stel - la.

Noch ist zu bemerken, dass eine longa, welche ihren Strich nach oben gewendet hat, und mit andern Noten über ein und derselben Sylbe verbunden ist, nur eine Bindung bedeutet, und einer brevis ganz gleich zu halten ist.[1]

[1] In alten Manuscripten finden sich oftmals zwei kurze anstatt einer langen Note. Ein Ueberbleibsel dieser alten Notation findet sich noch zu Rom bei den Dominikanern, welche eine Sylbe zweimal angeben, obgleich sie nur mit einer einzigen Note bezeichnet ist. Sie

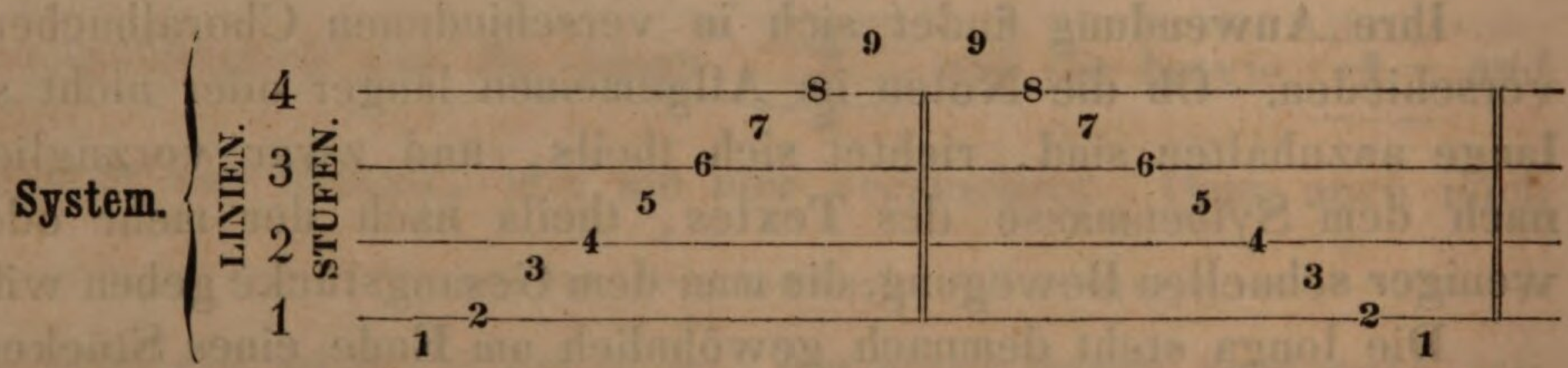
Zum Beispiele:



4. Um die Noten unterscheiden, und ihre entsprechende Tonhöhe beim ersten Blicke merken zu können, bedient man sich vier paralleler, horizontaler, gleichweit von einander abstehender Linien, die man im Französischen portée, im Deutschen Linien-System, Notensystem, Notenplan, oder Notenzeile, oder einfach System nennt. [1]

Die Noten haben ihre Stellung unter, auf oder über einer von den vier Linien, so dass im Ganzen neun Stufen herauskommen, wie zu ersehen aus folgendem

Beispiele:



singen daher bei der Messe: et cum spiritu tuoo. Dieselbe Methode wurde im Directorium chori von Guidetti beibehalten, da diese Vortrags-Weise durch die semibrevis angezeigt wurde, die vereinigt und verbunden wurde durch einen Halbzirkel. »Syllaba subjacens levi quodam spiritus impulsu pronunciabitur, perinde ac si duplici scriberetur vocali, ut Doominus pro Dominus, sed cum decore et gratia, quae hic doceri non potest.« (Baïni mem.)

[1] Der Gebrauch der Linien war in den ersten Zeiten vielen Veränderungen unterworfen, besonders vor dem berühmten Reformator des Kirchengesanges Guido von Arezzo. Vor ihm hatte man auch schon Zeichen, wodurch die Erhebung der Stimme angegeben wurde; allein diese waren so willkührlich, dass man dabei in unüberwindliche Schwierigkeiten verwickelt wurde. Es ist zwar nicht ausgemacht, ob dieser gelehrte Mönch die Linien des Systems erfunden habe, dass er jedoch darüber wesentliche Aufklärung gegeben, sehen wir aus folgender Stelle aus seinem Werke Reg. rhytm. oder Mikrolog:

»Quasdam lineas signamus variis coloribus,
»Ut quo loco, qui sit sonus, mox discernat oculus.
»Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
»Sexta ejus affinis flavo rubet minio:
»Est affinitas colorum reliquis indicio.
»At si littera vel color neumis non intererit,
»Tale erit, quasi funem dum non habet puteus,
»Cujus aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.«

Später, um die Zeit Guido's, und schon vor ihm bediente man sich gelber oder rother Linien, die gleichsam die Schlüssel der Notation waren. Kiesewetter führt hiervon in seiner Geschichte der europ. abendl. Musik Seite 114, einige Beispiele an, wohin wir unsern Leser verweisen. Man kann auch noch vergleichen: Mémoire sur Hucbald, etc. par E. De Coussemaker, Paris, 1841.

Die Zahl der Linien richtete sich nach dem Umfange der Stimmen bei einem Gesangstücke, etc. Es gibt Chorbücher aus den

Verbundene Stufen nennt man solche, die unmittelbar aufeinanderfolgen, ungebundene oder getrennte Stufen solche, die auf oder absteigen, und dabei eine oder mehrere Stufen überspringen. Siehe hier im

Beispiele
gebundene und ungebundene
Abstufungen.

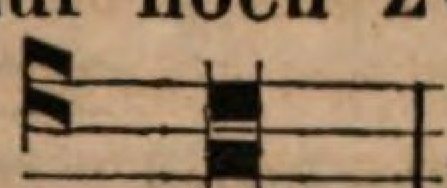


§. III.

Von den Schlüsseln und der Tonleiter.

1. Nach vorläufiger Angabe der Namen und Stellung der Noten im Allgemeinen kommen wir jetzt auf ein sicheres untrügliches Mittel zu sprechen, um diese unter einander zu unterscheiden. Dazu bedient man sich der Schlüssel, welche gleichsam das Geheimniss der Notation aufschliessen.[1]

Unter Schlüssel verstehen wir also ein Zeichen, das man nach Uebereinkunft gewählt hat, um dadurch den Namen einer Note fest zu setzen, um nach dieser die übrigen bestimmen zu können.

2. Von allen Schlüsseln, deren man sich in der Vorzeit bediente, sind jetzt nur noch zwei in Gebrauch geblieben, der ut oder C Schlüssel, , und der fa oder F Schlüssel, ; diese Schlüssel haben ihre Stellung immer auf einer der vier Linien des Systems, und stehen nie zwischen zwei Linien. Diejenige Linie, auf welcher der Schlüssel steht, erhält von ihm den Namen. Ist es der ut oder C Schlüssel so heissen die von ihm unmittelbar nacheinander aufsteigenden Noten: ut, re, mi, etc. oder c, d, e, etc; und die unmittelbar von ihm nach unten gehenden

spätern Zeiten, besonders aus dem XVI. Jahrhunderte, in welchen immer fünf Linien vorkommen, was man noch in einigen Gegenden, unter andern in der Cöln- Münster- Trier- und Mainzischen Diözese beibehalten hat. Aber der Gebrauch von vier Linien ist zweckmässiger und allgemein in Aufnahme gekommen.

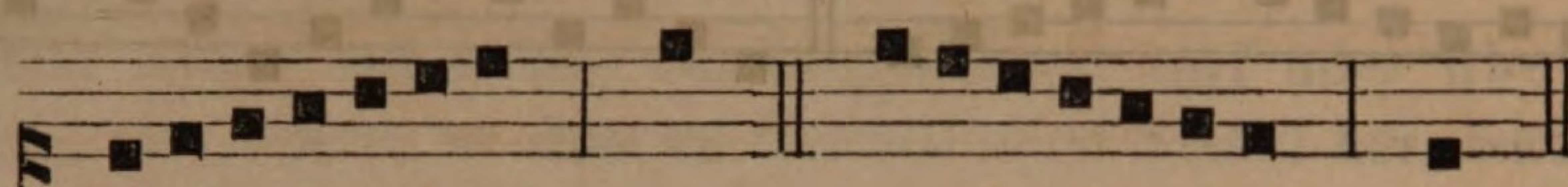
[1] Clavis haud dubiè à ferreâ, sumptâ metaphorâ dicta est, ut haec seram, ita illa cantum aperiat (GLAREAN. dodecach. C. IV.)

Noten: ut, si, la, etc. Ist es hingegen der fa oder F Schlüssel, so heissen die von dieser Linie unmittelbar nacheinander aufsteigenden Noten: fa, sol, la, etc.; oder f, g, a, etc.; im Gegentheil: fa, mi, re, etc.; oder f, e, d, etc.[1]

Ueber die verschiedenen Schlüssel und ihre Stellungen folgen hier einige

Beispiele:

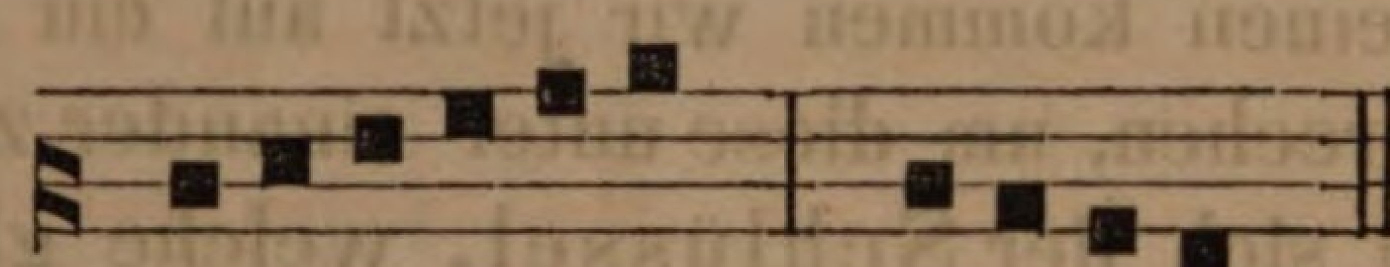
Ut = C Schlüssel auf der ersten Linie.



Ut ré mi fa sol la si — ut — ut si la sol fa mi ré — ut.

c d e f g a h — c — c h a g f e d — c

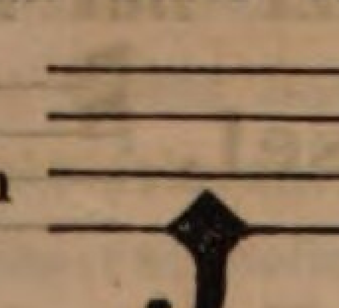
Ut = C Schlüssel auf der zweiten Linie.



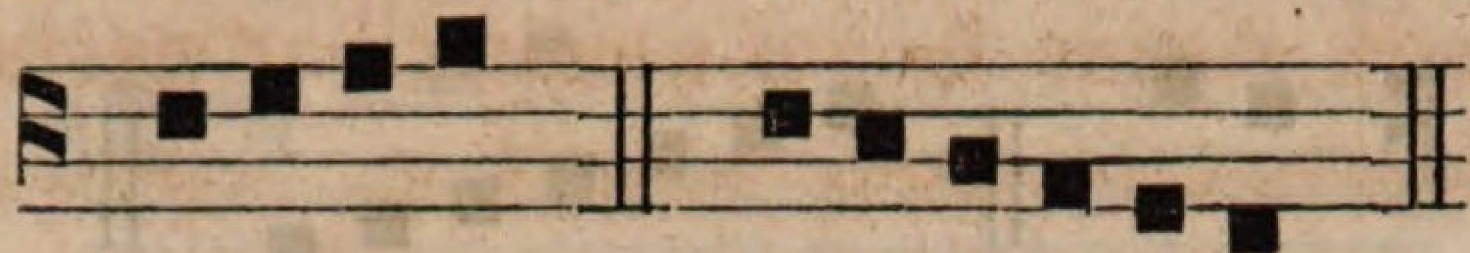
Ut ré mi fa sol la — ut si la sol.

c d e f g a — c h a g

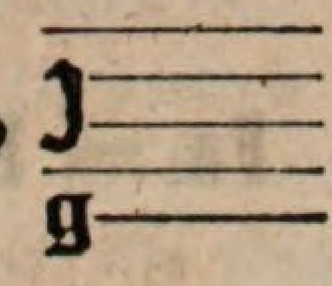
[1] Früher verstand man unter *Schlüssel*, claves, diejenigen Buchstaben des Alphabetes, nach welchen die Töne in der Tonleiter bezeichnet wurden, wodurch eben so viele Schlüssel entstanden, als es verschiedene Noten gibt. Zwanzig Noten würden demnach auch zu zwanzig verschiedenen Schlüsseln geführt haben. Alle diese Schlüssel wurden eingetheilt in *markirte* oder *bezeichnete Schlüssel*, und in solche, die von der Beschaffenheit des si, von dem harten natürlichen si oder h, oder von dem weichen si oder b abhängig waren. Ferner nannte man die markirten *tiefe*, *mittlere*, oder Schlüssel *der obern Octav*, je nachdem sie durch die grossen oder kleinen, oder durch die doppelten kleinen Buchstaben des lateinischen Alphabetes bezeichnet waren.

(S) Man bemerke hier, dass im Münst. und Cöln. die beiden genannten Schlüssel gleichsam zu einem vereiniget werden. Dieser besteht nämlich aus dem Buchstaben  C, und aus einer seitwärts unter sich geschwänzten  Note f, und gewinnt dadurch diese  Gestalt. Der erste Buchstabe C bedeutet, dass alle Noten, die auf der Linie, worauf er steht, folgen werden, ut oder c heissen Die Note f bedeutet, dass alle Noten, die auf der Linie, worauf sie steht vorkommen werden, fa = f heissen. — Da wir nun mit Rücksicht auf dieses Zeichen ferner durch blosses auf = oder abwärts zählen *Aufschluss* zur Lage der übrigen Töne erhalten, so hat man dieses auch im metaphorischem Sinne den *Schlüssel* genannt. — — Auch kommt wohl ein

Ut = C Schlüssel auf der dritten Linie.



sogenannter G Schlüssel unter dieser Gestalt 

oder so 

vor. (S)

Tabellarische Uebersicht der Musik aus der Zeit des Guido von Arezzo.

e e	la		
d d	la	sol	
c c	sol	fa	
b b	fa	♮mi	
a a	la	mi	ré
g	sol	ré	ut
f	fa	ut	
e	la	mi	
d	la	sol	ré
c	sol	fa	ut
b	fa	♮mi	
a	la	mi	ré
G	sol	ré	ut
F	fa	ut	
E	la	mi	
D	sol	ré	
C	fa	ut	
B	mi		
A	ré		
Γ	ut		

Quinque claves superacutae vel superiores. (e e – a a)

Septem claves acutae. (a – G)

Octo claves graves. (G – Γ)

Quatuor claves finales. (G – D)

tetrachordum *hyperboleon* = excellentium. (a – e)

tetrachordum *diezeugmenon* = divisarum. (e – b)

tetrachordum extraordinarium vel *synemmenon.* (d – a)

tetrachordum *meson* = mediarum. (a – E)

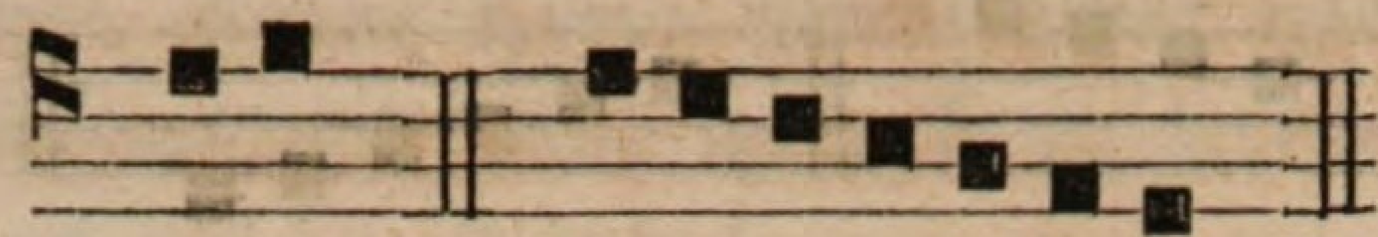
tetrachordum *hypaton* = principarium. (E – B)

Diapason. (a a – a)

Diapason (ἡ δια πασῶν χορδῶν.) (a – A)

Bis Diapason (Doppeloctave) oder der Umfang der beiden gewöhnlichen Octaven. (a a – A)

Ut = C Schlüssel auf der vierten Linie.



Ut re Ut si la sol fa mi re.
c d c h a g f e d.

Fa = F Schlüssel auf der zweiten Linie.



Fa sol la si ut re fa mi re ut.
f g a h c d f e d c.

Bisweilen zählte man nur achtzehn Schlüssel, nämlich: septem claves graves, septem acutae, et quatuor duplices.

Man sieht leicht, wie mangelhaft dieses System war.

Der erste Schlüssel, das Γ gamma, steht nur der Form wegen da, und hat sonst keine Bedeutung. Man hatte es nur aus Rücksicht gegen die Griechen angenommen, um sich ihnen gleichsam für das von ihnen vorzüglich herstammende System der Musik erkenntlich zu erweisen.

Nach dem ganzen Umfange des Guidonischen Ton-Systems kommen sieben Hexachorde heraus:

1. Γ, A, B⁀C, D, E
2. C, D, E⁀F, G, A
3. F, G, A⁀b, c, d
4. G, a, h⁀c, d, e
5. c, d, e⁀f, g, aa
6. f, g, aa⁀bb, cc, dd
7. g, aa bb⁀cc, dd, ee.

Diesen sieben Hexachorden wurden die sechs Sylben ut, ré, mi, fa, sol, la untergelegt, so dass das mi-fa allemal das Semitonium andeutete; es musste folglich seinen Platz immer auf der vierten Stufe finden. Daher das Sprichwort: Mi Fa est coelestis harmonia, Mi contra Fa est diabolus in musica.

Weil nun damals noch nicht so viele Sylben im Gebrauche waren, um damit eine ganze Octav bezeichnen zu können, so wurde, wenn eine Melodie die Grenzen dieser Hexachorde überschritt, oder gar aus dem einen in das andere griff, wodurch das Semitonium nothwendig eine andere Lage erhielt, die beschwerliche **Mutation** nöthig. Ich würde dieselbe ganz übergangen haben, wenn sie nicht nöthig wäre, um alte Lehrbücher, z. B. die Anweisung zum Gesange im Münst. Psalterium, worin sie vorkommt, zu verstehen. Es möge daher folgende Erörterung hier ihren Platz finden: Man wollte z. B. das Hexachord

c, d, e⁀f, g, a
ut, ré, mi fa, sol, la bis in die Octav des

Grundtones c hinaufführen, so muss wegen des folgenden Semitonii der Ton a nicht mehr la sondern ré heissen, folglich

c, d, e⁀f, g, a, h⁀c
ut, ré, mi fa, sol, re, mi fa, damit das mi-fa

auf h-c komme. Soll aber aus h ein b werden, so bekommt a eine dritte Bennenung, ebenfalls wegen des Semitonii, nämlich:

c, d, e⁀f, g, a⁀b
ut, ré, mi fa, ré, mi fa. Eben dies ist der

Grund, warum der Ton A (oder genau gesagt: a und aa) bei den ältern Tonlehrern A: la, mi, ré, heisst, weil er nach den verschiedenen Lagen des halben Tones diese dreierlei Benennungen erhält. Die Töne H und B werden oft mit einander verwechselt. So wird auch der Ton H wohl B genannt, und

erhält die Sylbe mi; z. B. g, a, h⁀c,
sol, ré, mi fa,

soll er aber b werden, so heisst er fa, folglich:

g, a⁀b, c
sol, mi fa, ut, daher die Benennung: B = fa, mi.

In C finden eben solche Verschiedenheiten

Fa = F Schlüssel auf der dritten Linie.



statt, indem es nach der Lage des halben Tones bald ut, fa oder sol, heisst,
c, d, e⁀f, g, a, h⁀c, g, a⁀b, c,
ut, ré, mi fa, sol, ré, mi fa, ré, mi fa, sol,
daher die Benennung: C = sol, fa, ut.

Beim D kommen die Lagen des halben Tones so vor, dass es bald ré, bald la, bald sol genannt wird, z. B.
d, e⁀f, g, a, h⁀c, d, a⁀b, c, d,
ré, mi fa, sol, la, mi fa, sol, mi fa, sol, la,
daher die Benennung: D = la, sol, ré, (oder genau gesagt: D = sol, ré; d = la, sol, ré; dd = la, sol).

Diese Beispiele weiter fortzuführen halten wir für unnöthig. Der Leser sieht, dass mi-fa immer für einen Halbton gebraucht wurde, d. h. für zwei Töne, die zu neben einander liegenden Stufen gehören, zwischen denen sich kein Ton im Figural-Musik-Systeme (auf der Tastatur des Klaviers oder einer Orgel keine Taste) befindet. Die Halbtöne im Choral sind von e bis f, von a bis b und von h bis c.

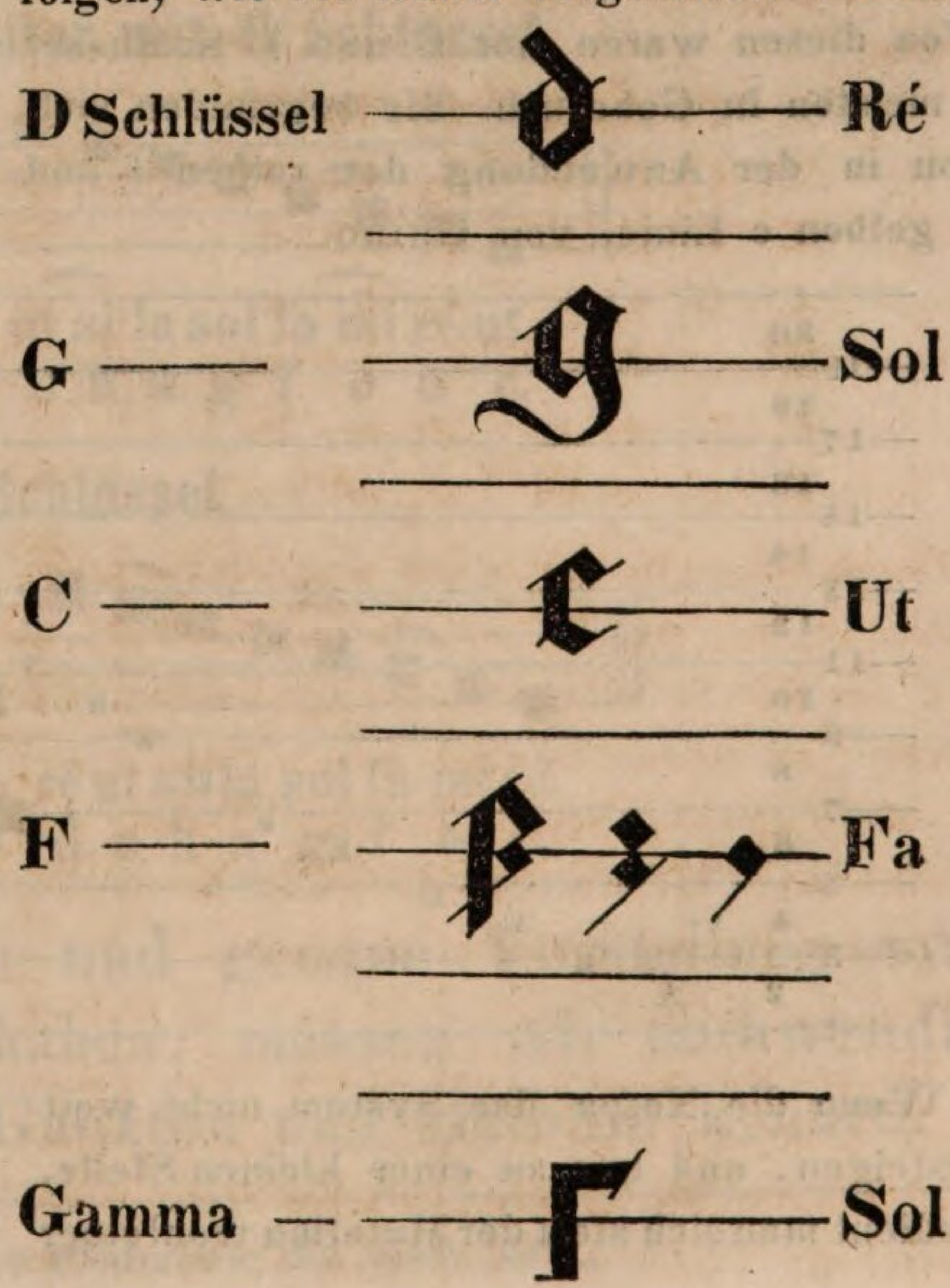
Zur leichtern summarischen Uebersicht, die aber genauer noch aus dem Seite 33 angeführten Schema entnommen werden kann, führe ich noch Folgendes an:

A = la	mi	ré
B = fa	mi	
C = sol	fa	ut
D = sol	la	ré
E = la	mi	
F = fa	ut	
G = sol	ré	ut.

Aus dem Ganzen entnehmen wir leicht, dass das System der Hexachorde sehr mangelhaft und verwickelt war, wegen der öftern Mutation, die immer dann nöthig wurde, wenn der Umfang einer Melodie die sechs Töne des Hexachordes überstieg. Darum verliessen unsere Vorfahren diese Solmisation, und benannten die Töne nach den vom Papst Gregor dem Grossen eingeführten Buchstaben. Man solfegirte nun ohne Mutation, und behielt die Gewohnheit bis auf unsere Zeit mit wenigen Ausnahmen bei. Vgl. J. H. Buttstetts († 1727) Schrift, betitelt: Ut, re, mi, fa, sol, la, tota Musica et harmonia aeterna. Erfurt 1717, wie auch die Gegenschrift des Legationsraths Matheson († 1764) betitelt: Das beschützte Orchester, Hamb. 1717.

Wir finden im obigen Schema zwar zwanzig Schlüssel angegeben. Eigentlich sind es aber nur sieben, die sich im grossen, im kleinen, und im doppelten Alphabete wiederholen. Der Gebrauch des Gamma Γ und der doppelten Buchstaben bestand schon zur Zeit des Guido, obgleich einige Schriftsteller aus Irrthum ihm diese Erfindung zuschreiben.

Schliesslich bemerke man noch, dass in der Regel alle diese angeführten Schlüssel einer Melodie nicht vorgezeichnet waren. Meistens bediente man sich nur dieser fünf: Γ, F, C, G, D. Im Laufe der Zeit schloss man das Γ Gamma aus, und behielt nur vier Schlüssel übrig. Auch diese reduzirte man auf zwei, so dass nur der C und F Schlüssel übrig blieben, die wir auch jetzt noch in Gebrauch haben. Wir lassen hier die fünf Schlüssel folgen, wie sie früher vorgezeichnet wurden.



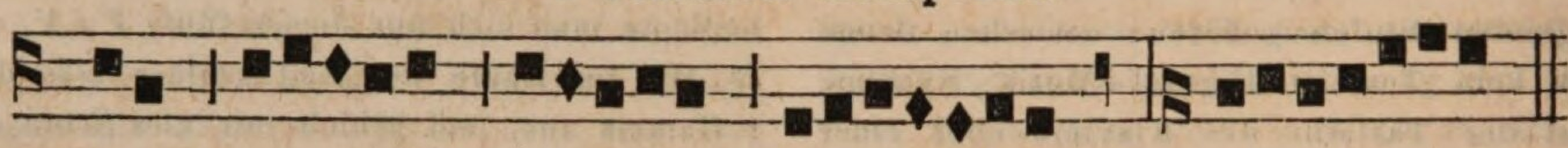
3. Anmerkung I. Der F Schlüssel steht niemals auf der ersten Linie, sehr selten findet er sich auf der vierten Linie.

II. Vergleicht man den C Schlüssel auf der vierten Linie mit dem F Schlüssel auf der zweiten Linie, so findet man bei beiden dieselbe Wirkung. Dieses kann aber sonst in keinem andern Falle mehr eintreffen, es sei denn, dass der F Schlüssel auf der ersten Linie stände, was aber im Gebrauche nie vorkommt.

III. Der F Schlüssel ist immer der tiefere, so dass der C Schlüssel um eine Quint, d. h. um fünf Noten höher steht. Bisweilen ereignet es sich, dass ein Gesangstück einen so grossen Umfang hat, dass das System der vier Linien die Noten nicht fassen kann, wenn der Schlüssel immer auf einer Stelle bliebe. Für diesen Fall transponirt man den Schlüssel, d. h. man versetzt ihn um eine oder mehre Linien tiefer oder höher, jenachdem man es nöthig hat.[1] Zur näheren Erklärung dienen nachstehende

Beispiele:

C Schlüssel transponirt.



F Schlüssel transponirt.



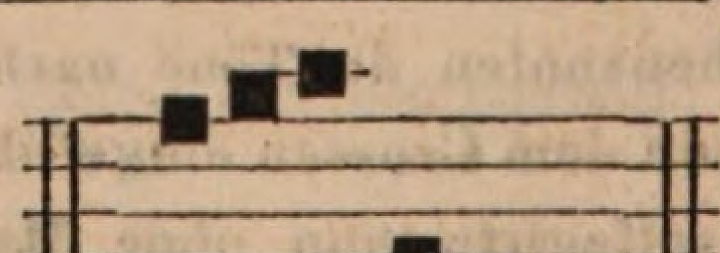
Von diesen waren der C und F Schlüssel am meisten in Gebrauch. Sie begründen sich schon in der Anwendung der rothen f und der gelben c Linie, von Guido.

Die zwanzig angeführten Schlüssel auf die zwei noch gebräuchlichen zurückgeführt, geben folgende Darstellung:



[1] Wenn die Noten das System nicht weit übersteigen, und nur an einer kleinen Stelle, so bedient man sich statt der Mutation wohl einer

Nebenlinie: z. B.



Aus demselben Grunde verwechselt man bisweilen den C und den F Schlüssel mit einander. Man sehe hier aus dem Antiphonale das I. Responsorium des ersten Sonntages im Advent als

Beispiel:



4. In diesem Beispiele finden wir vor dem transponirten Schlüssel, wie sonst auch noch am Ende einer Zeile, ein Zeichen, *Custos* (ital. *Mostra*, franz. *Guidon*), Notenzeiger oder Weiser genannt, weil durch dasselbe, zur Erleichterung des Notenlesens, beim Wechsel der Zeilen, oder bei Versetzung des Schlüssels die Stelle angezeigt wird, auf welcher in der folgenden Zeile, oder nach dem versetzten Schlüssel die erste Note steht.[1]

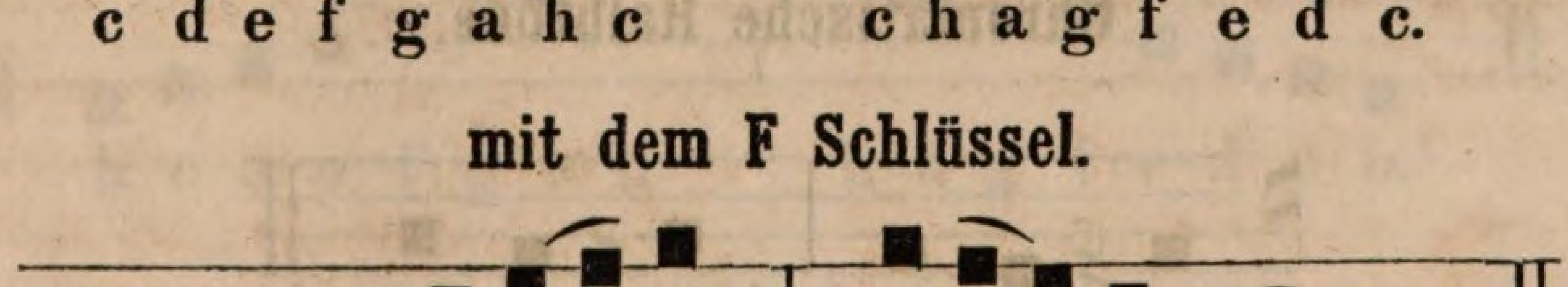
5. Steigt man von einem Grundtone bis zu seiner Octav durch sieben Stufen hinauf, von welchen fünf ganze Töne, und zwei halbe Töne sind, so nennt man dieses eine diatonische Tonleiter. So machen z. B. die Töne C, D, E⌒F, G, A, H⌒c eine diatonische Tonleiter aus. Den Halbton bezeichnet man durch einen ⌒ Bogenstrich; die übrigen Stufen bilden einen Ganzton.

Beispiel:

einer diatonischen Tonleiter mit C Schlüssel.



mit dem F Schlüssel.



Anmerkung. Um eine klare und genaue Vorstellung von einer diatonischen Tonleiter zu haben, müssen wir nothwendig genau den Unterschied zwischen Ganzton und Halbton kennen.

[1] Ueber einen Custos anderer Art wird in der Psalmodie die Rede sein.

Nach Boetius und allen Schriftstellern nach ihm, welche diesen Gegenstand behandelten, besteht der Ganzton aus fünf Theilen, die man (franz. *dièsis*, griech. διεσισ, lat. *divisio*) Fünftel nennt. Ein Halbton, wie er beim Choral gemeint ist, den man auch enharmonischen oder kleinern Halbton zu nennen pflegt, enthält zwei solcher Theile, zwei Fünftel eines Ganztones, so, dass er mathematisch genommen nicht die ganze Hälfte eines ganzen Tones ausmacht. So bilden demnach alle Töne der Tonleiter ausgenommen mi-fa = e-f und si-ut = h-c, einen Ganzton von fünf Fünftel; nur e-f oder f-e und h-c oder c-h sind allein ein enharmonischer Halbton von zwei Fünftel.[1] Bisweilen findet sich im Choral auch wohl der Halbton a-b.

Ausser dem angeführten enharmonischen Halbtone gibt es auch noch einen diatonischen, bestehend aus einem enharmonischen Halbtone und einem (also aus drei) Fünftel.[2] Zur leichtern Uebersicht folge hier die

Vergleichungs-Tabelle der halben Töne.

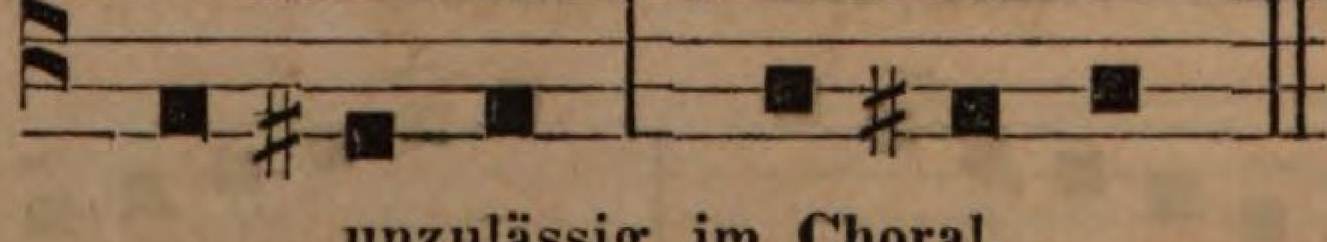
Enharmonische Halbtöne. Diatonischer Halbton.



gebräuchlich ausnahmsweise gebräuchlich

im Gregorianischen Gesange.

Chromatische Halbtöne.



unzulässig im Choral.

6. Die angegebenen Theorien führen uns zu nachstehenden Folgerungen:

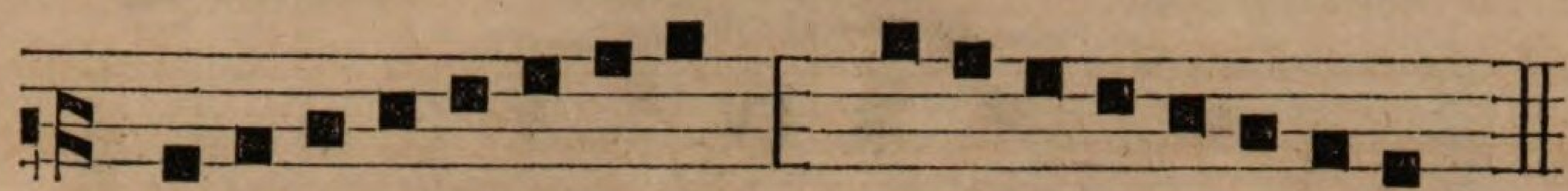
[1] Vergl. Marchetti de Padua, Lucid. mus. Tr. II. cap. VI. et VII. bei Gerb. Script. eccl. de mus. III. p. 73. — — [2] Vgl. Marchetti loc. cit. cap. VIII.

I. Es gibt sieben

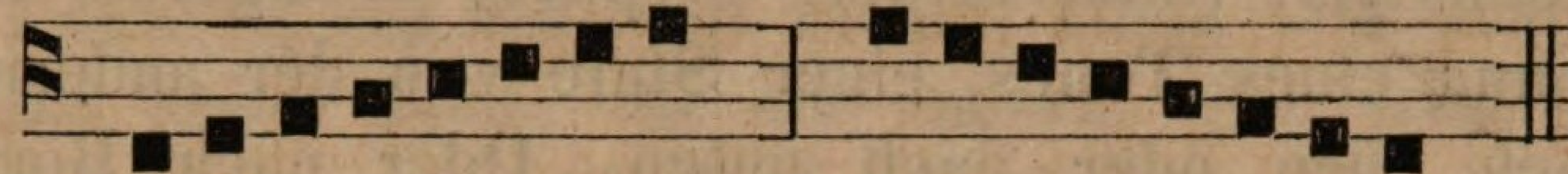
diatonische Tonleitern:

1. 

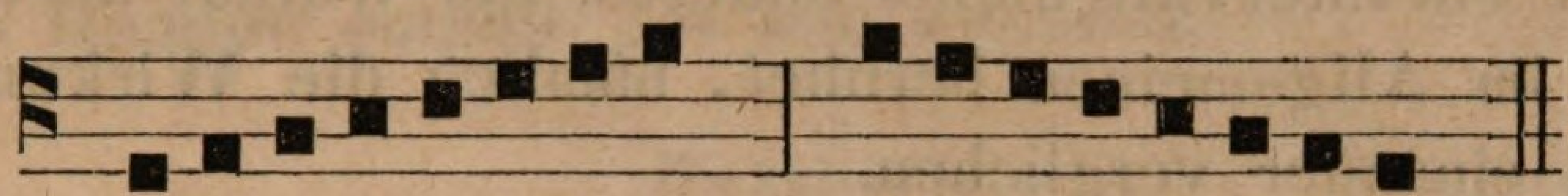
c d e f g a h c c h a g f e d c.

2. 

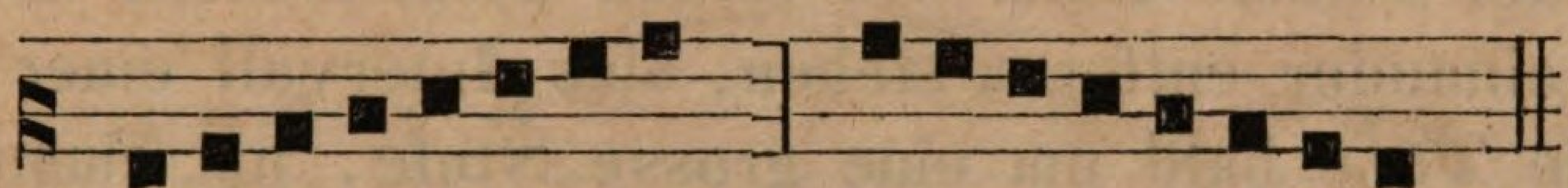
d e f g a h c d d'c h a g f e d.

3. 

e f g a h c d e e d c h a g f e.

4. 

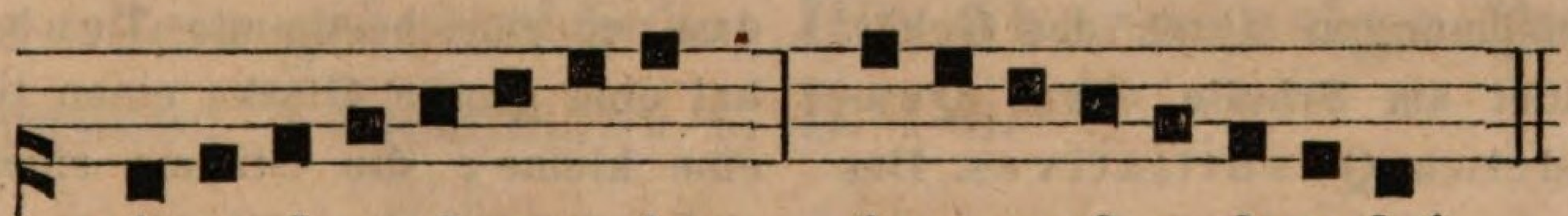
f g a h c d e f f e d c h a g f.

5. 

g a h c d e f g g f e d c h a g.

6. 

a h c d e f g a a g f e d c h a.

7. 

h c d e f g a h h a g f e d c h.[1]

II. Da alle diese Tonleitern diatonischer Art sind, und als solche weder diatonische noch chromatische Halbtöne dulden, wie wir sie oben angegeben haben, so müssen wir den Gebrauch des Kreuzchen (♯) oder des Be (♭) als eine Unregelmässigkeit oder als einen Missbrauch ansehen.

[1] Diese Tonleitern können als erste Uebungsstücke dienen, und zwar um so eher, da sie die Basis aller Kirchengesangstücke bilden.

III. Da die Choralbücher, in welchen diese Zeichen angemerkt sind, in dieser Beziehung verfälscht, und von dem wahren Tonsysteme des alten Kirchengesanges abgewichen sind, so müssten sie wohl einer Revision unterworfen werden, um die Tonalität des heil. GREGOR wieder rein darzustellen. Vergl. §. V. und Cap. II. §. I.

§. IV.

Intervalle.

1. Intervall, (*intervallum* — *espace*) Klangstufe nennt man die Entfernung eines Tones, einer Stufe von der andern, gleichviel ob nach oben oder nach unten. Oder nach BOETIUS: die Distanz zwischen einem tiefen und höhern Tone, und vice-versa.[1] Folglich ist ein Intervall nichts anderes, als worauf auch die Idee des Tones im Allgemeinen beruhet, nämlich die Wirkung zweier Klänge mit einander verglichen.

2. Die Anzahl der Intervalle ist also bedingt durch die Höhe und Tiefe der beiden Töne. So bilden zwei Noten, die um eine Stufe von einander entfernt stehen, das Intervall einer Secund. Da aber die Töne bald um eine grosse Stufe, um einen Ganzton

[1] Intervallum vero est soni acuti gravisque distantia (BOETIUS de mus. L. I. c. 8.).

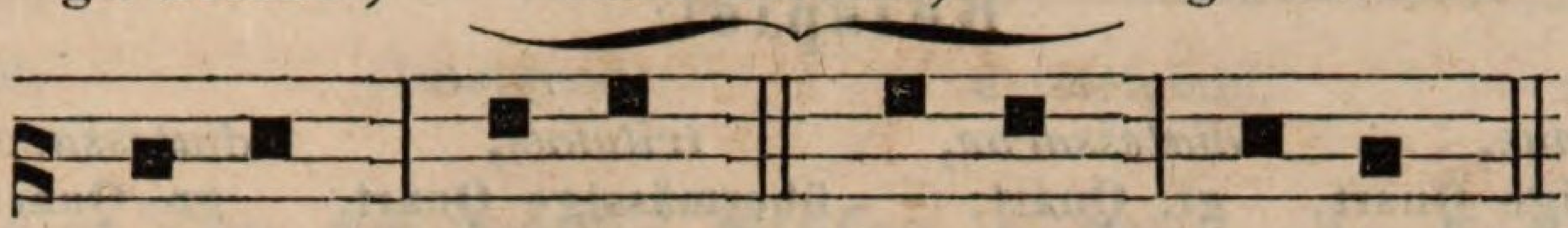
(S) Ich will hier aus SCHOLZ Physik, Wien 1827 noch einige Bemerkungen hinzufügen. Seite 643: Der Schall ist das Object der Wahrnehmungen durch das Gehör. Man unterscheidet am Schalle etwas Qualitatives, und etwas Quantitatives. Das Qualitative des Schalles, welches sich nicht durch Worte, sondern durch unmittelbare Wahrnehmung geben lässt, bezeichnen wir, wenn er durch eine bemerkbare Zeit mit einer gewissen Gleichartigkeit anhält, mit dem Ausdrucke Klang (besser vielleicht, wenn es allgemein angenommen wäre, mit Laut, im Französischen timbre): so klingt (lautet) eine Glocke anders als eine Flöte, und das Brüllen des Stiers anders als das Schlagen der Nachtigall. — Das Quantitative, welches einem Schalle vergleichungsweise mit einem andern zukommt, begreifen wir unter dem Ausdrucke der Höhe und Tiefe desselben; und nennen einen Klang (Laut), bei dem wir uns vorzüglich nur der Höhe und Tiefe bewusst werden, einen Ton, dessen Charakteristisches also darin besteht, dass er eine bestimmte Tonhöhe hat: so hat eine grosse Glocke einen tiefern Ton als eine kleine; die Stimme eines Mannes ist tiefer als die eines Kindes.

Töne, bei denen es vorzüglich auf die Tonhöhe ankommt, die man ihnen auf längere oder kürzere Zeit mit der strengsten Genauigkeit zu geben wissen muss, heissen musikalische Töne. — Eine dem Ohre gefällige Folge von Tönen mit einer angemessenen Geschwindigkeit, heisst Melodie; ein solches Zugleichsein mehrerer Töne von einerlei Klange heisst Accord; eine Folge von Accorden, die aus verschiedenen Klängen zusammengesetzt sind, heisst Harmonie. (S)

um fünf Fünftel, bald um eine kleine Stufe, um einen Halbton, um zwei Fünftel von einander stehen, so gibt es folglich zweierlei Arten von Secunden, eine grosse und eine kleine Secunde.[1] Vgl. oben die physik. Theorie S. 18.

Beispiel:

Tonus, gr. Secunde, *semitonium minus,* kleine Secunde, *tonus.* gr. Secunde.

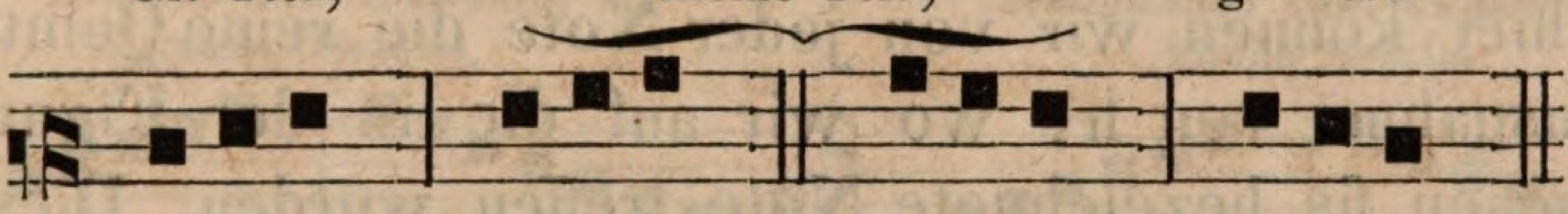


Aufsteigend, absteigend.

Die Terz ist ein Intervall zweier Töne, von denen einer um zwei Stufen höher steht, als der andere. Sie wird gross, genannt *(ditonus)*, wenn die Stufe zwei Ganztöne beträgt, z. B. f-a, a-f; — klein hingegen *(semiditonus)*, wenn sie einen Ganzton und einen Halbton enthält, als von a-c, c-a.

Beispiel:

Ditonus, Gr. Terz, *semiditonus,* kleine Terz, *ditonus.* gr. Terz.

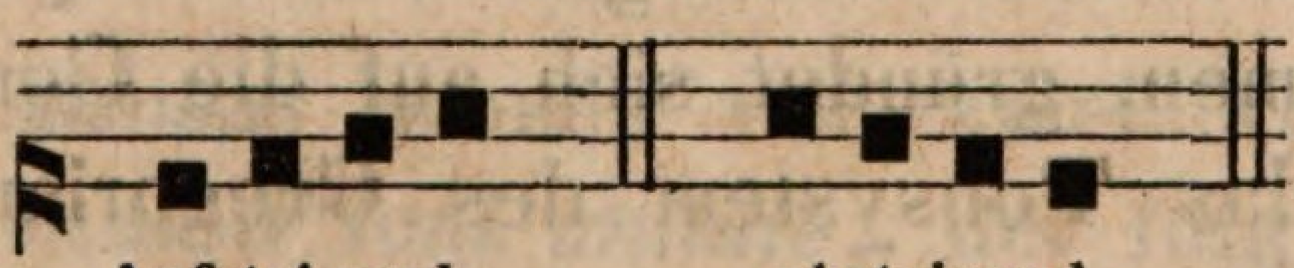


Aufsteigend, absteigend.

Die Quart, *(diatessaron)*, ist ein Intervall zweier Töne, von welchen einer um drei Stufen höher steht, als der andere. Beträgt die Abstufung zwei Ganztöne und einen halben Ton so heisst sie grosse oder reine Quart, z. B. f-b, c-f; und diese ist im Choralgesange allein gebräuchlich. Die übermässige Quart besteht aus drei ganzen Tonräumen; z. B. f-h.

Beispiel:

Diatessaron. Quarten.



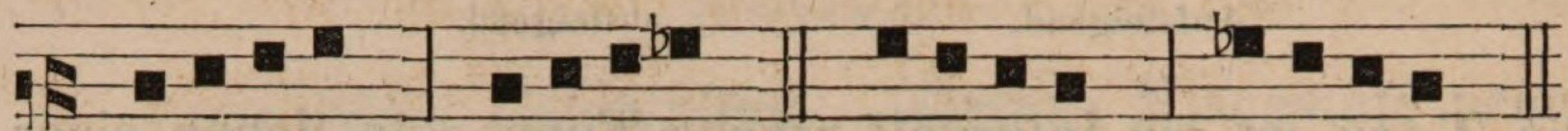
Aufsteigend, absteigend.

[1] (S) Diese Eintheilung genügt nur für den Choralgesang, in der Figuralmusik kann jedes Intervall ausser gross und klein auch noch vermindert und übermässig sein.

Anmerkung. Steigt man in der diatonischen Tonleiter von c auf, so findet man von jedem Tone eine reine Quart, nur nicht von fa = f. Man würde von f auf h stossen, welches aber eine übermässige Quart bildet. Darum setzt man vor h ein Erniedrigungs-Zeichen, ein ♭, das man *bémol* nennt. Dasselbe geschieht in absteigender Ordnung.

Beispiel:

Tritonus, Uebermässige Quart, *diatessaron,* gr. Quart, *tritonus,* übermässige Quart, *diatessaron.* gr. Quart.



Aufsteigend, absteigend.

Die Quint ist ein Intervall zweier Töne, deren einer um vier Stufen höher steht als der andere. Besteht sie aus drei Ganztönen und einem Halbtone, so heisst sie grosse oder reine Quint (*Diapente*), z. B. c-g; g-d. Diese ist im Choralgesange allein gebräuchlich. Enthält sie bloss drei Ganztöne, z. B. h-f oder e-b, so heisst sie verminderte oder falsche Quint.

Auch hier können wir von jeder Note die reine Quint finden, nur mit Ausnahme von h, wo wir auf die in der Figuralmusik mit dem Namen fis bezeichnete Note treffen würden. Dieser Verlegenheit sucht man dadurch zu entgehen, dass man von b anstatt von h die reine Quint sucht, und dann f findet.

Beispiel:

Diapente.

Reine Quint, verminderte Quint, die aber durch Erniedrigung des h in b zur reinen Quint geworden.

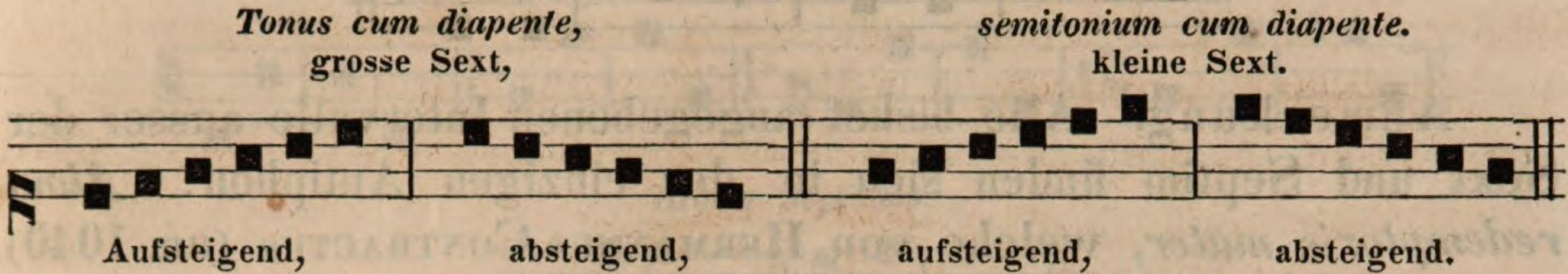


Bemerkung. Die Nothwendigkeit, in den Quarten und Quinten b anstatt h zu nehmen, gründet sich auf die Consonanz jener Intervalle, welche das Tonsystem des Gregorianischen Gesanges wesentlich ausmachen.

Die Sext ist ein Intervall zweier Töne, von denen einer um fünf Stufen höher steht als der andere. Die grosse Sext besteht aus vier Ganztönen und einem Halbtone, c-a, die kleine Sext

hingegen aus vier Ganztönen, e-c̄. Dieses Intervall findet sich jedoch im Choralgesange selten.

Beispiel:



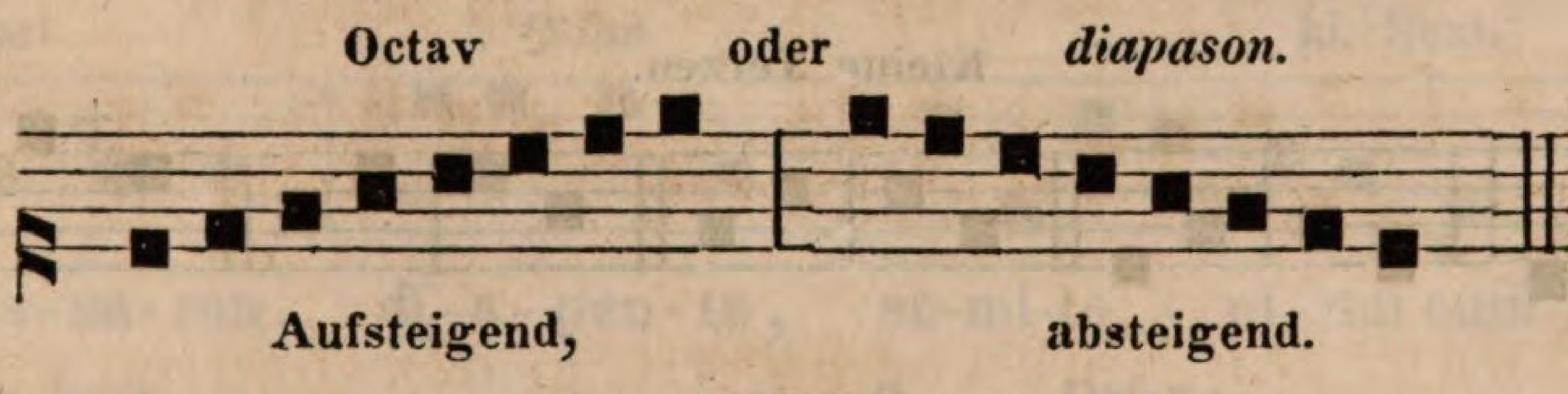
Steht ein Ton um sechs Stufen höher, als der andere, so heisst dieses Intervall eine **Septim.** Besteht sie aus fünf Ganztönen und einem Halbtone, so heisst sie **grosse** Septim, *ditonus cum diapente,* c-h, h-c. Diese kann aber im Choralgesange niemals vorkommen. **Klein** heisst die Septim, *semiditonus cum diapente,* d-c, wenn sie aus fünf Ganztönen besteht. Diese findet sich im Choral nur selten; ein Beispiel haben wir in der Pfingst-Sequenz: Veni sancte Spiritus.

Beispiel:



Endlich gibt es noch ein Intervall, das wir **Octav** nennen, *diapason.* Sie besteht aus fünf Ganztönen und zwei Halbtönen, und umfasst so die ganze Tonleiter.

Beispiel:



Einklang, *unisonus* nennen wir zwei Noten auf derselben Stufe, *dicitur unisonus a soni unitate,* der folglich kein Intervall bildet; solche zwei Töne bilden eine **reine Prim. Gross** ist sie, wenn die beiden auf einer Stufe stehenden Noten einen halben Tonraum bilden; z. B. b-h. Also besteht eine grosse Prim aus einem halben Tonraume.

Beispiel:

Unisonus oder reine Prim.

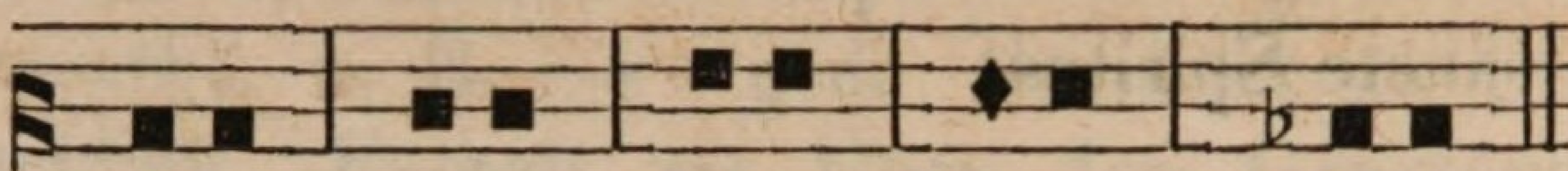


Anmerkung. Alle bisher angegebenen Intervalle ausser der Sext und Septim finden sich in der einzigen Antiphon: *Alma redemptoris mater*, welche von Hermannus Contractus (um 1040) herstammen soll.

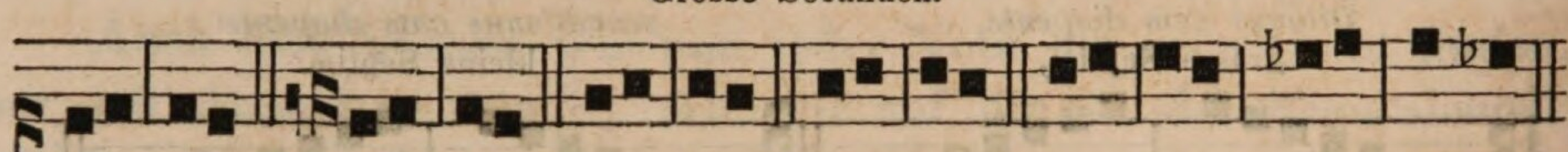
3. Zur Wiederholung fügen wir hier eine Vergleichungs-Tabelle aller Intervalle bei, damit der Schüler durch einen leichtern Ueberblick sich besser mit ihnen vertraut machen könne.

Vergleichungs-Tabelle aller Intervalle.

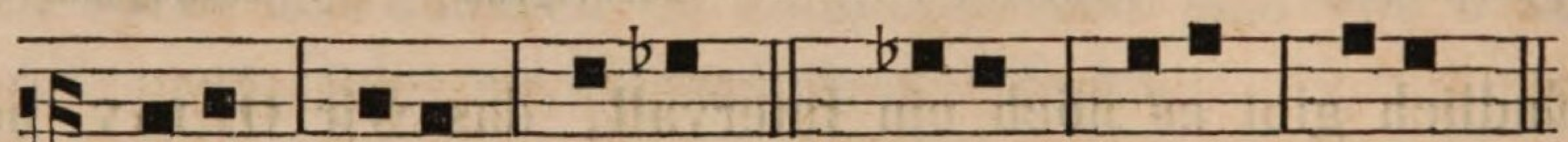
Unisonus oder Einklang.



Grosse Secunden.



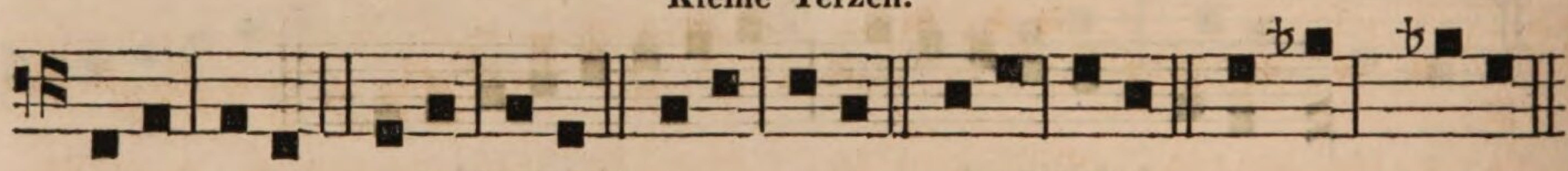
Kleine Secunden.



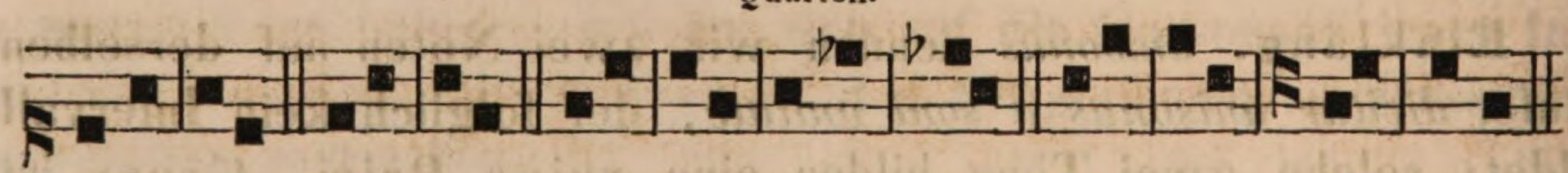
Grosse Terzen.



Kleine Terzen.



Quarten.



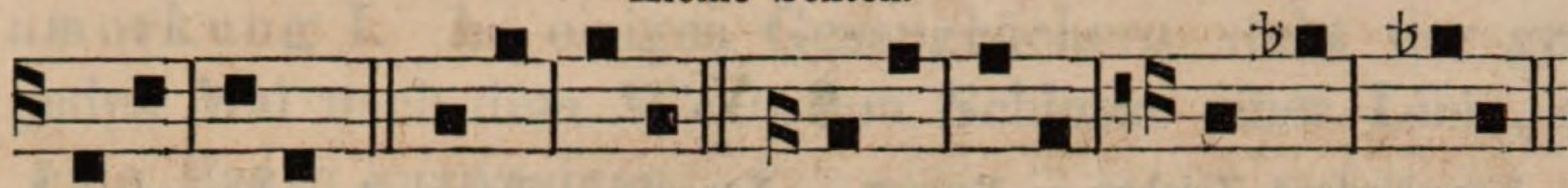
Quinten.



Grosse Sexten.



Kleine Sexten.



Grosse Septimen.



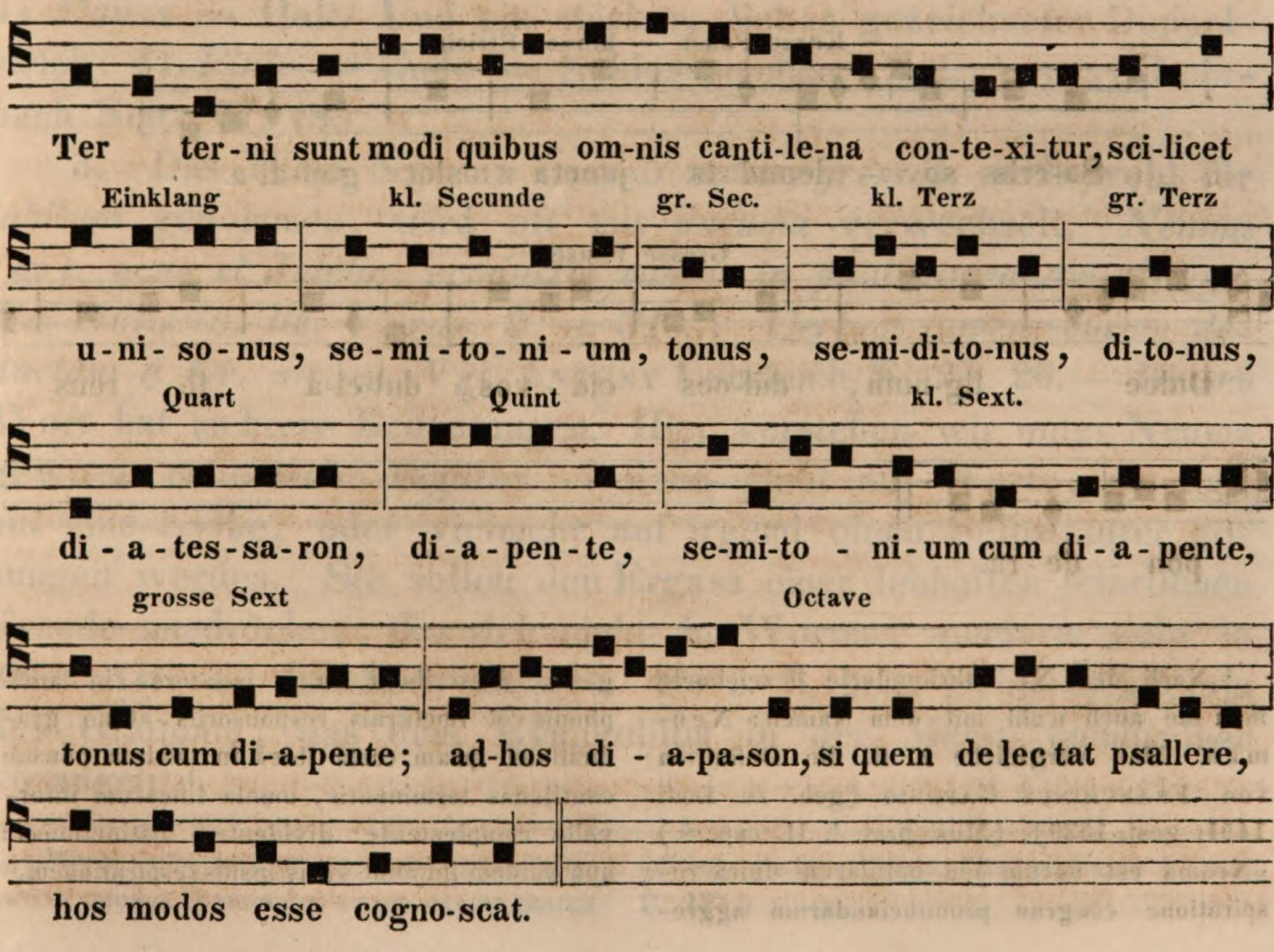
Kleine Septimen.



Octaven.



Hier folge noch eine Uebersicht aller Intervalle, wie wir sie aus den Werken des GLAREANUS, berühmten Musikers aus dem XIV. Jahrhunderte, entnommen haben.



(S) Ueber die verschiedenen Intervalle, über ihre Namen und Erklärung derselben kann man nachlesen: J. de Muris sum. mus. cap. X. bei Gerb. script. eccl. de mus. III. pag. 210. (S)

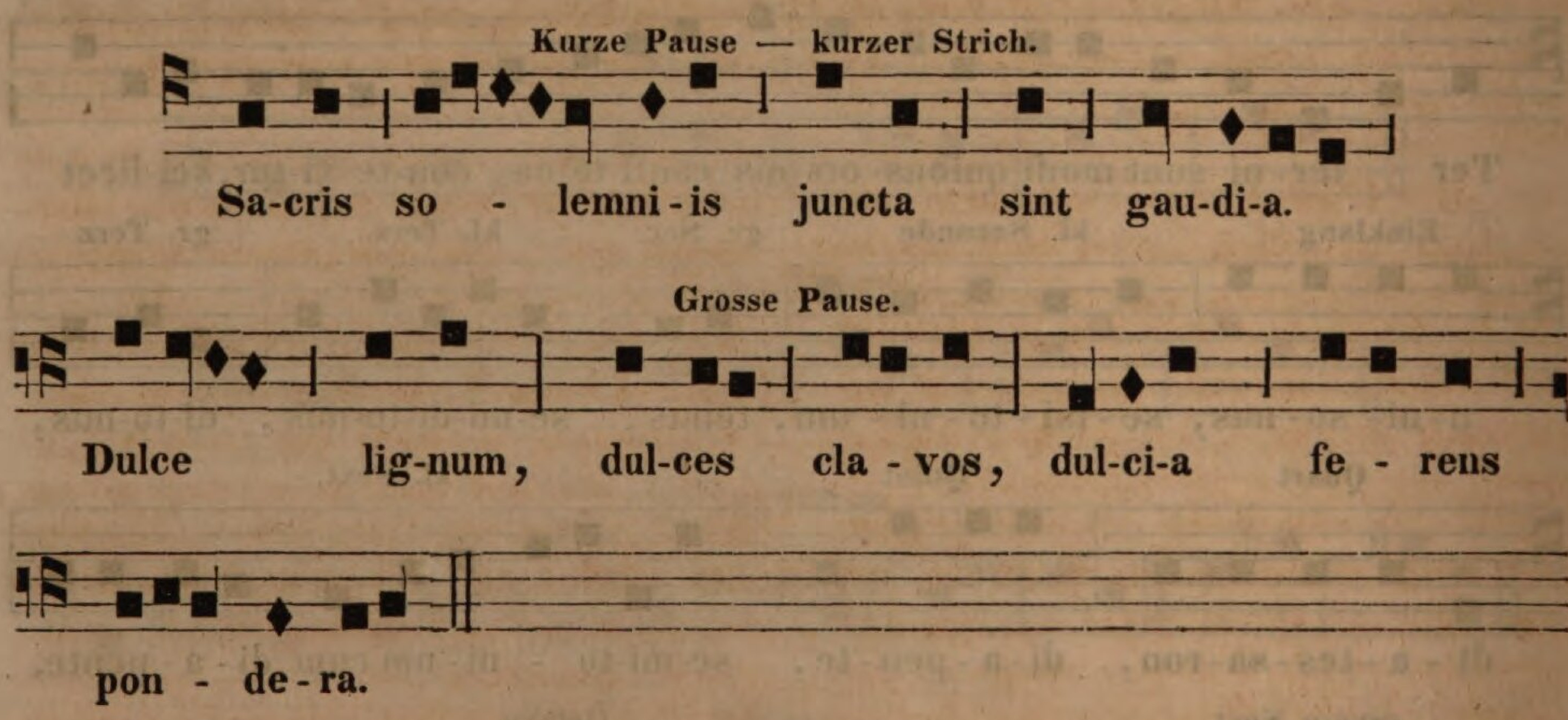
§. V.

Verschiedene Zeichen — Pausen — Neumen — Bemol ♭ — Bequadrat ♮.

1. Die Ruhepunkte oder Pausen sind senkrechte Linien oder Striche, welche die vier Linien des Systems zum Theil oder ganz durchschneiden.[1]

2. Es gibt drei Arten von Pausen. a) Der kleine Strich, der zur leichtern Uebersicht im Lesen dient, und nur die Worte des Textes trennt. b) Ein über das ganze Liniensystem reichender senkrechter Strich, der auch die Worte trennt, aber auch zugleich dem Sänger als Zeichen dient zum Athemholen und zum Absetzen mit der Stimme. Bei zu langen Sätzen kann man auch bei einem kürzern Striche Athem holen. c) Der Doppelstrich steht am Ende eines Gesanges oder auch eines Hauptabsatzes, wo z. B. der Vorsänger aufhört, und der Chor anfängt.

Beispiel:



[1] Nach dem XI. Jahrhunderte bezeichnete man sie auch wohl mit dem Namen: Neumen. Man vergleiche z. B. die Definition von Franchinus Gaforio (geb. zu Lodi 1451, gest. 1520): (Mus. prat. l. II. cap. 8.) „Neuma est vocum seu notularum unicâ respiratione congrue pronunciandarum aggregatio. Describunt enim notatores in antiphonis et nocturnis responsoriis atque gradualibus ipsam certâ lineâ in modum pausae cantilenas terminantis, omnia linearum intervalla complectente: dividentem distinctiones: qua quidem innuunt vocis ipsius respirationem.“



Anmerkung I. In einigen Gesangbüchern steht der grosse Strich jedes Mal nach dem Worte am Schlusse einer Linie, ohne jedoch eine Pause anzuzeigen.

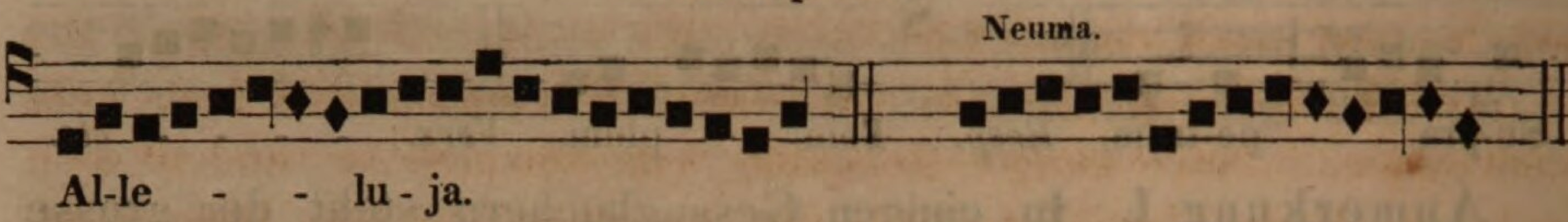
II. In den neuern Ausgaben zu Rom steht der grosse Strich jedesmal da, wo ein neuer Satz oder Sinn anfängt. In diesem Falle überlässt man das Pausen dem Gefühle des mit dem lateinischen Texte bekannten Sängers. Daraus geht hervor, dass die Pausestriche nur erfunden waren für den mit dem lateinischen Texte nicht vertrauten Sänger. Andere bedurften ihrer ja nicht.

(S) III. Adam von Fulda, um 1490, gibt (*musicae parte tertia* cap. IX. bei Gerb. *Script. de mus. III.* pag. 363) 7 Arten Pausen an: 1. ***Generalis.*** 2. ***Modi.*** 3. ***Longa.*** 4. ***Pausa.*** 5. ***Semipausa.*** 6. ***Suspirium.*** 7. ***Semisuspirium.*** wovon die erste die grösste, die folgenden immer kleiner sind. — In Kirchraths Anleitung zum Choralgesange S. 8. heisst der kleine Strich: 1) *Suspiratio, Suspirium* = das unbemerkte Athemholen. Der lange Strich: 2) ***Respiratio*** = das freie Athemholen. Der Doppelstrich: 3) ***Pausa*** = Halt. Und ein stärker, dicker gezeichneter Doppelstrich: 4) ***Finis*** = Ende = Schlusszeichen. Vgl. Antony Lehrbuch Seite 57. (S)

3. Das Wort Neuma (νευμα,) *nutus*, *gressus*, auch wohl für *jubilum* genommen, wird oft mit *pneuma* verwechselt. ***Neuma (ae), quae et Jubilus, productio cantus in finali litera antiphonae. Ita Durand. lib. V. cap. 2. n. 31.... Certum tamen, vocem deductam a Gr.*** πνεῦμα. Vgl. Antony Lehrbuch S. 25. 26. — Dieses Wort hat mehrere Bedeutungen. Hier verstehen wir unter Neuma gewisse melodische Figuren, welche nicht auf Worte, sondern auf eine Sylbe, oder vielmehr auf irgend einen Selbstlauter gesungen werden. Sie sollen den Erguss einer lebhaften feierlichen Freude ausdrücken, die sich nicht in Worten, sondern mehr in einer Art von Jauchzen äussert. So z. B. beim Schluss-Alleluja des Graduale, das dem Evangelium in der Messe unmittelbar vorangeht.[1]

[1] Moris enim fuit ut post alleluja cantaretur neuma. Nominatur autem neuma cantus qui sequebatur alleluja. (Belethus de div. off. C. 121.)

Beispiel:



Anmerkung. Der fast allgemeine Gebrauch der Neumen steigt bis in das tiefe Alterthum hinab. Am häufigsten wurden sie bei grossen Feierlichkeiten gebraucht, wo dem Sänger gleichsam die Worte fehlten, seinen Jubel auszudrücken.[1]

Uebrigens vertraten schon im X. Jahrhunderte andere Melodien, die man **Sequenzen** nannte, die Stelle der Neumen.[2]

[1] Quoniam laudes aeternitatis verbis humanis plene non resonantur, ideo quaedam ecclesiae mystice pneumatizant sequentias sine verbis, aut saltem aliquos versus earum: nulla enim erit significatio verborum necessaria, ubi singulorum corda patebunt singulis intuentibus librum vitae (Durandus L. IV. Ration c. 22).

[2] Die Sequenzen sind nur eine Ableitung von den Neumen oder von dem neumatisirten Alleluja. Man sang sie sogar nicht anders, als nach vorhergegangenem Alleluja. Eben darum behaupteten einige Schriftsteller, die Sequenz: Dies irae dürfe bei einem Seelenamte nicht gesungen werden, weil kein Alleluja vorkomme (Bona L. II. C. 6. rer. lit.). Nebenbei erinnere man sich, dass in der griechischen Kirche das Alleluja bei der Messe für die Verstorbenen gebraucht wird.

Wer der erste Verfasser der Sequenzen sei, ist noch nicht ganz ausgemacht. Die Meisten halten jedoch den Notker, geb. zu Heiligenau, gest. 912, Abt von St. Gallen im IX. Jahrhunderte für den Urheber derselben. Andere behaupten, man müsse sie dem Papste Adrian II. zuschreiben. Beider Meinungen lassen sich aber auf folgende Weise gut vereinigen:

Bekanntlich schickte der Papst Adrian II. zur Zeit Karls des Grossen, und zwar auf sein Ersuchen, zwei Römische Sänger nach Gallien, um da im ächten Gregorianischen Gesange Unterricht zu ertheilen. Einer von ihnen, Namens Peter, liess sich zu Metz nieder, wo er eine Gesangschule gründete, welche lange Zeit den Vorrang des Römischen Gesanges in Frankreich aufrecht hielt.

Der andere Gesanglehrer wurde auf der Reise krank, ehe er seinen Bestimmungsort erreicht hatte. Er fand in der Abtei St. Gallen Aufnahme und die sorgfältigste Verpflegung, und unterrichtete nach seiner Genesung die Mönche in den Geheimnissen seiner Kunst. Eben dieser war es nach dem Zeugnisse des Eckhard (in vita Notker balbuli C. II. № 13), welcher dort einige Sequenzen sang. Notker, welcher eine besondere Vorliebe dafür hatte, machte in der Folge einen Versuch, den Melodien des Römischen Gesanges passende Wörter unterzulegen, und verfasste selbst neue Melodien.

Vergleichen wir nun diese Details mit der Zueignungs-Schrift des Notker an den Bischof Luitward von Vercelli, in welcher er die Entstehungsart der Sequenzen erwähnt, so erhalten wir Aufschluss über den sichtbaren Widerspruch, wenn man die Composition der Sequenzen andern, verschiedenen Verfassern zuschreibt. „Summae sanctitatis „merito summi sacerdotii decore sublimato „domino dilectissimo Luitwardo, incomparabilis viri Eusebii Vercellensis episcopi dig„nissimo successori, abbatique coenobii sanc„tissimi Columbani, ac defensori cellulae dis„cipuli ejus meritissimi Galli, nec non et ar„chicapellano gloriosissimi imperatoris Caroli, „Notkerus cucullariorum sancti Galli novis„simus. — Quum adhuc juvenculus essem, „et melodiae longissimae saepius memoriae

Häufig verwechselte man die beiden Benennungen **Sequenzen** und **Neumen** mit einander.[1]

Beide sind gegenwärtig aus unsern Gesangbüchern fast verschwunden. Nur einige Beispiele von Sequenzen finden sich noch, z. B. in der Messe für die Verstorbenen das *Dies irae*, das nach LUCAS WADDING Biblioth. script. ord. min. von THOMAS VON CELANO aus Italien, späterhin Mitglied des Ordens der Minderbrüder, um das Jahr 1250 verfasst sein soll. Dann *Victimae paschali laudes*; — *Veni sancte Spiritus*; — *Stabat mater*;[2] — *Lauda*

„commendatae instabile corculum aufugerent, „cepi tacitus mecum volvere, quonam modo „eas potuerim colligere. Interim vero con„tigit, ut presbyter quidam de Gimedia nuper „a Nordmannis vastata veniret ad nos, anti„phonarium suum deferens, in quo aliqui ver„sus ad sequentias erant modulati, sed tam „tunc nimium vitiati. Quorum ut visu delec„tatus, ita sum gustu amaricatus. Ad imita„tionem tamen eorumdem cepi scribere: Lau„des Deo concinat orbis universus, qui gratis „est redemptus. Et infra: Coluber Adae decep„tor. Quos cum magistro meo Ysoni obtulissem, „ille studio meo congratulatus, imperitiaeque „compassus, quae placuerunt laudavit, quae „autem minus, emendare curavit dicens: sin„gulae motus cantilenae singulas syllabas „debent habere. Quod ego audiens, ea qui„dem quae in ia veniebant, ad liquidum cor„rexi, quae vero in le vel la, quasi impossi„bilia vel attemperare neglexi, cum et illud „postea usu facillimum deprehenderim. Ut „testes sunt: Dominus in Syna. Et mater... „Hocque modo instructus, secunda mox vice „dictavi: psallat ecclesia mater illibata. Ille „gaudio repletus rotulos eos congessit et pueris „cantandos aliis alios insinuavit. Cumque „mihi dixisset ut in libellum compactus alicui „primorum illos pro munere offerrem, ego „pudore retractus, numquam ad hoc cogi po„teram. Nuper autem a fratre meo OTHARIO „rogatus ut aliquid in laude vestra conscribere „curarem, et ego me ad hoc opus imparem „non immerito judicarem, vix tandem ali„quando aegreque ad hoc animatus sum, ut „hunc minium vilissimumque codicellum vestrae „celsitudini consecrare praesumerem. Quem „si in eo placitum vestrae pietati compercro, „ut ipsi fratri meo apud Domnum imperatorem „sitis adminiculo, metrum quod de vita S. „GALLI elaborare pertinaciterin sisto, quamvis „illud fratri meo SALOMONI prius pollicitus „fuerim, vobis examinandum, habendum ipsi„que per vos explanandum dirigere festinabo. „Sequitur: Laus tibi Christe, etc. (GERB. T. „I. p. 412).“

In der Römischen Kirche ist übrigens niemals der häufige Gebrauch der Sequenzen aufgekommen. Erst im XII. Jahrhunderte wurden sie zu Rom gesungen (MABILLON ord. Rom. XI.) „Tunc Pontifex mandat acolythum, ut surgant cantores et cantent Sequentiam modulatis vocibus; qui surgentes faciunt imperata.“ Noch war ihre Zahl auf vier beschränkt: Victimae Paschali laudes. — Veni sancte Spiritus, welche einige dem Könige ROBERT zuschreiben, andere dem HERMANNUS CONTRACTUS. — Lauda Sion. — Dies irae.

Vergleiche über Prosa oder Sequenz das dreizehnte Capitel im Lehrbuche von AUTONY.

[1] Vgl. GERB. de mus. T. I. pag. 338 et 410.

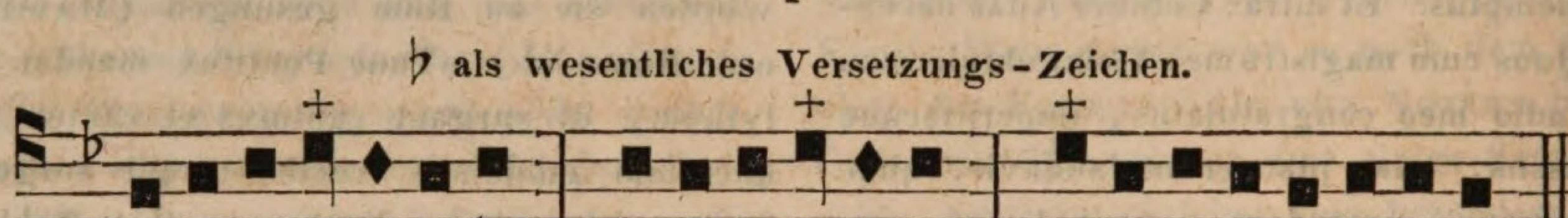
(S) [2] Der Verfasser dieser Sequenz ist JACOPONUS, auch JACOBUS DE BENEDICTIS genannt. Er wurde zu Todi im Herzogthume Spoleto in Ober-Italien geboren, ging in den Franziskaner-Orden und starb im J. 1306. Es ist der Mühe werth, das Lob, welches WIELAND diesem Liede ertheilt, hier einzuschalten. „Der fromme Ordensmann,“ heisst es im deutschen Merkur, Februar 1781, „der dieses Lied in der Einfalt seiner Seele, aber gewiss aus Drang des wahresten Gefühls, in innigster Theilnehmung, Wehmuth und Bussfertigkeit, mit einem Herzen, das von Glauben und Liebe überwallte, aber freilich in

Sion,[1] *etc.* Die Alten bezeichneten die Neumen gewöhnlich durch einen das Liniensystem durchschneidenden Strich, wie GAFOR bezeugt. Vgl. unten Theil III. Cap. II. §. 2. n. 1 und 2.

4. Ausser den angegebenen Zeichen kommt nicht selten noch das Bemol (♭ ♭), Erniedrigungszeichen, und das Bequadrat ♮ ♮ Auflösungs-Zeichen, vor. Das Bemol, welches im Choral nur unter den §. IV. n. 2 angeführten Verhältnissen vorkommt, wird auf zweierlei Weise gebraucht. Bisweilen steht es im Anfange einer Melodie, rechts neben dem Schlüssel, und bedeutet dann, dass alle Noten, welche sich mit diesem Erniedrigungs-Zeichen ♭ auf derselben Stufe befinden, um einen halben Ton müssen erniedriget werden, und zwar im ganzen Stücke. Darum nennt man es in diesem Falle wesentliches Versetzungs-Zeichen. — Wird das ♭ hingegen im Laufe des Stückes den Noten (zur linken Seite) selbst beigesetzt, so ist es nur für diese Note allein geltend (in der Figuralmusik nur bis zum nächsten Taktstriche). In diesem Falle nennt man es zufälliges Versetzungs-Zeichen.[2]

Beispiele:

♭ als wesentliches Versetzungs-Zeichen.

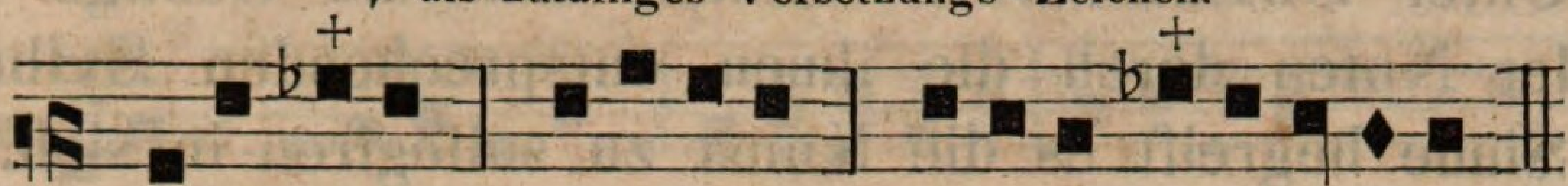


barbarischem Latein hervorstammelte, machte gewiss keinen Anspruch auf die lauream apollinarem: aber seine Strophen haben bloss als stammelnde Seufzer eines einfältig-redlichen Mönches, der in frommer Entzückung das Kreuz des Erlösers wirklich zu umfassen glaubt, eine Wahrheit, eine Wärme, und ein Sublimes, wobei jeder nicht gefühllose oder durch Ueberfeinerung ekel gemachte Zuhörer (denn es muss gesungen und gehört werden) des barbarischen Lateins und der schlechten Reime gern vergisst. Vgl. ANTONY S. 79. (S)

(S) [1] Dieser Gesang, welcher sich durch Erhabenheit und Schönheit als ein wahrhaft lyrisches Kirchenlied auszeichnet, ist in dogmatischer, historischer, und polemischer Rücksicht für den Katholizismus merkwürdig; dies näher zu erörtern passt nicht für den vorliegenden Zweck. Was die Melodie des Liedes anbelangt, so hat sie ein Ernstes, ein Erhabenes, und dabei ein kraftvolles Zarte, ihre simpeln Töne sind zu den Worten so angemessen gewählt, dass Jeder der nur etwa Sinn für den Kirchengesang hat, bei Anhörung derselben entzückt, und von heiligen Gefühlen ergriffen wird. Selbst LUCAS LOSSIUS, welcher nach protestantischen Grundsätzen den Inhalt, worin das Dogma der katholischen Kirche über die Transsubstantiations-Lehre ausgesprochen wird, verwirft, hat das Aesthetische der Melodie gewürdiget, und dieselbe in seiner Psalmodie S. 297 mit folgender Anmerkung abdrucken lassen: adscripsimus autem propter musicae suavitatem. WADDING schreibt diese Sequenz dem heil. BONAVENTURA aus dem Orden des heil. FRANCISCUS VON ASSIS zu. Vgl. GERB. T. II. p. 27. (S)

[2] Diese Regel ist noch nicht hinreichend. Vollständiger finden wir sie Cap. II. §. IV. S.

♭ als zufälliges Versetzungs-Zeichen.



Steht das Bequadrat ♮ vor einer Note, so hebt es die durch ein vorhergehendes ♭ angezeigte Erniedrigung wieder auf. Darum wird es auch wohl Wiederherstellungs-, Wiederrufungs-, Auflösungs-, Aufhebungs-Zeichen oder Auflöser genannt. In der Figural-Musik ist es wesentlich oder zufällig.

Beispiel:



Bisweilen findet man auch wohl ein Bequadrat vor h, welches vorher nicht durch ein ♭ erniedriget war. In diesem Falle ist es überflüssig, und dient nur dem unerfahrenen Sänger als Merkzeichen, dass er nicht b statt h singe. Man setzte es nur da, wo man vermuthen konnte, dass der Sänger dazu könnte versucht werden. — Zu bemerken ist noch, dass sich in einigen Choralbüchern ein Doppelkreuz ♯ findet, das die Note um einen halben Ton erhöhet. Es ist aber der diatonischen Tonart im Gregorianischen Gesange ganz fremd.[1]

§. VI.

Intonation, Solmisation.

1. Unter Intonation im Allgemeinen versteht man das genaue Angeben eines Tones nach seiner richtigen Tonhöhe, das Treffen. Hierin muss der Sänger nothwendig eine Fertigkeit erlangt haben, die er aber nur durch fortgesetzte Uebung unter der Leitung eines geschickten Lehrers, oder wohl auch bei einem rein gestimmten Instrumente, das eine Tastatur hat, gewinnt.[2]

[1] Siehe oben §. III. n. 6. S. 39.

[2] Bei dieser Gelegenheit müssen wir auf einen Fehler aufmerksam machen, der leider bei jungen Sängern durchgängig vorkommt. Es ist nämlich das Detoniren, Sinken mit der Stimme. Gewöhnlich enden sie in einem viel tiefern Tone, als in welchem sie angefangen haben zu singen. Um diesem Uebelstande zu begegnen, merke man auf folgende fünf Punkte:

1. Der Sänger trete ohne Furcht und mit einer edlen Dreistigkeit auf; diese ist ihm, wenn er durch seinen Gesang Andere erbauen, und sich selbst durch die Wahrnehmung

2. Unter **Solmisation** versteht man die richtige Pronunciation der Noten durch die ihnen entsprechenden Sylben. Im weitern Sinne begreift es die Kunst zu solfegiren in sich. Diese besteht in der Kenntniss der Noten, der Schlüssel, der verschiedenen Zeichen und der Intonation. Darum nennt man die Stücke, um sich in der Solmisation zu üben franz. *solféges*, ital. *solfeggio*, oder einfach Uebungsstücke. — Die bisher angeführten §§. dienten dazu, um den Anfänger für folgende Uebungsstücke zu befähigen. Möchte nur der Gesanglehrer dafür ganz besondere Sorge tragen, dass diese Uebungsstücke von den Schülern mit vorzüglichem Fleisse und Ernste wieder und abermal, und immer wieder durchgegangen würden.

Uebungen im Treffen der Secunden.[1]

Secunden.



der allgemeinen Theilnahme einen wahren Genuss versprechen will, eben so nothwendig, als eine bescheidene, aber doch gewisse freie Bewegung im geselligen Leben.

2. Der Sänger beobachte eine gute Haltung des Körpers, am besten ist es, wenn er aufrecht steht, mit erhabener Brust.

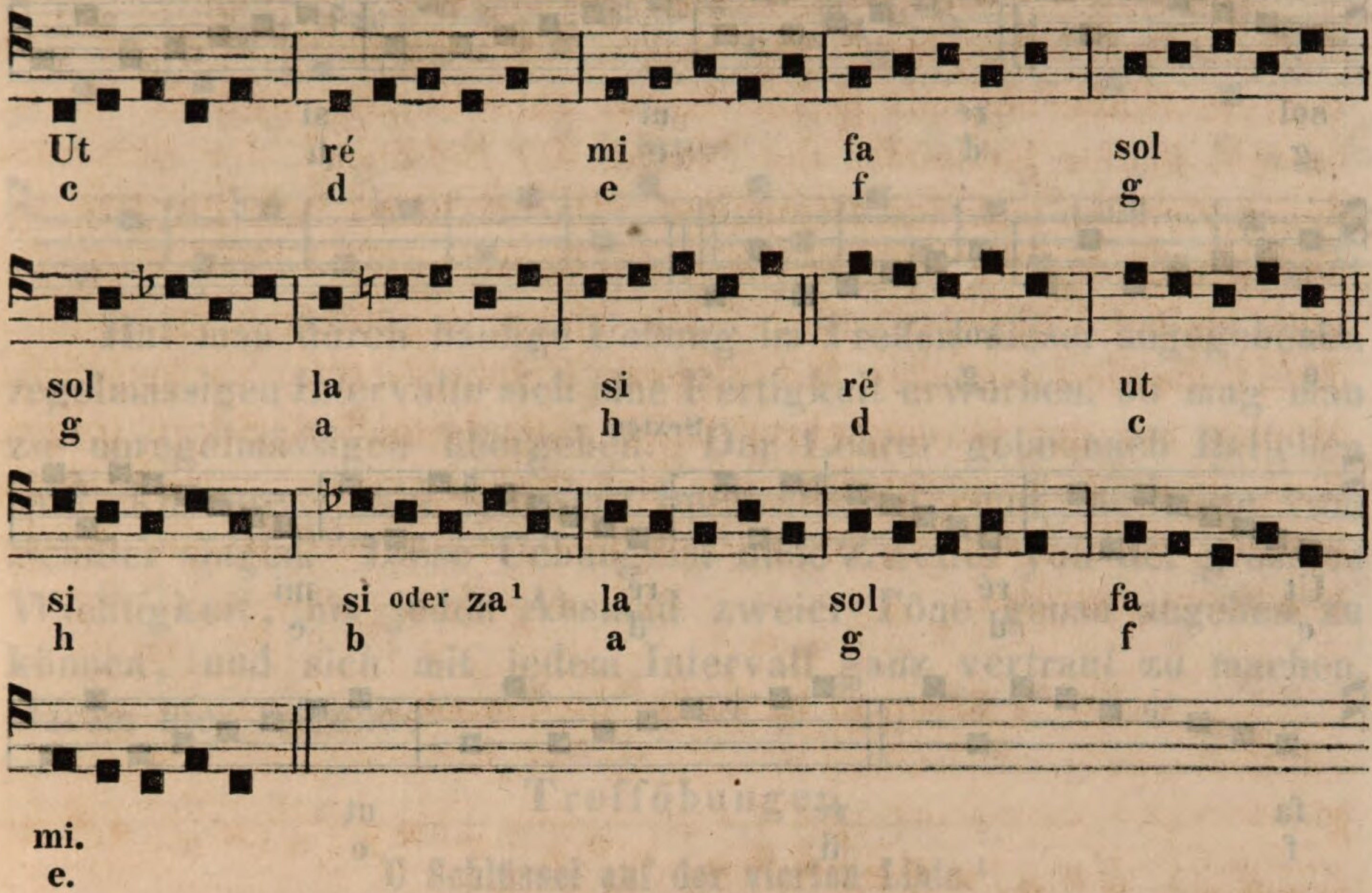
3. Besondere Aufmerksamkeit habe der Anfänger auf das Athemholen, weil hievon Vieles abhängt. Ohne hinreichenden Athem, den er bei den verschiedenen Pausen schöpfen muss, wird er weder eine starke, noch hellklingende Stimme haben; er wird sogar nie einen guten Vortrag erhalten.

4. Der Sänger muss auch sich selbst hören können, und auf seine Stimme merken, um sich über das richtige Treffen Rechenschaft geben zu können.

5. Zur Begleitung bei Treffübungen wähle man lieber ein Violoncell oder ein Klavier, als eine Violine, weil bei der ersteren, die Aufmerksamkeit des Sängers mehr in Anspruch genommen wird.

[1] Man fange ganz langsam an, und hole bei jedem Striche Athem. In der Folge muss diese Vorschrift nach Bedürfniss des Schülers modifizirt werden.

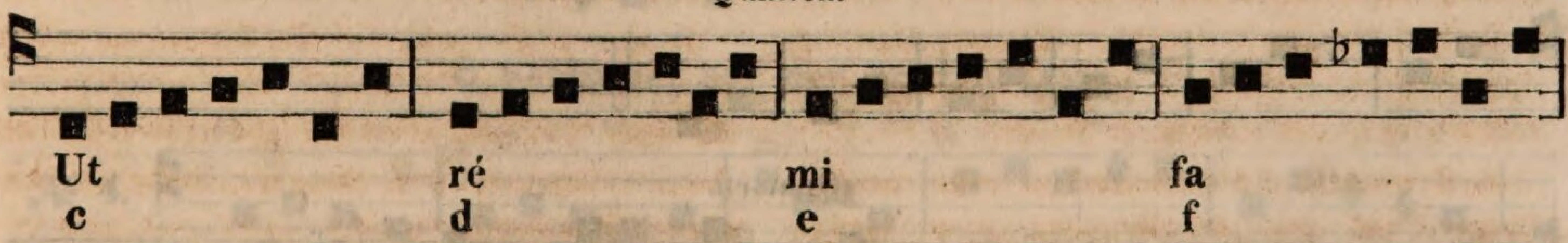
Terzen.



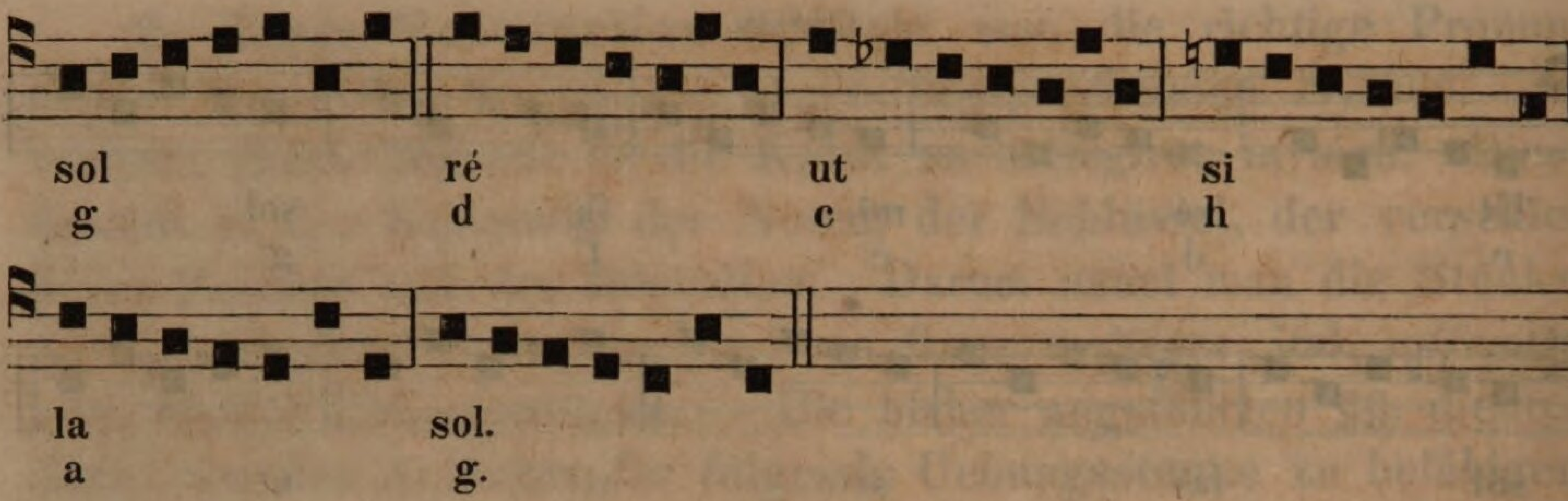
Quarten.



Quinten.



[1] Bevor man die Sylbe si eingeführt hatte, nannte man diese Note B, wenn sie in ihrer natürlichen Lage gesungen wurde; wurde sie aber um einen halben Ton durch ♭ erniedrigt, hiess sie sa, und daher kommt das za. Vgl. die tabellarische Uebersicht S. 12.

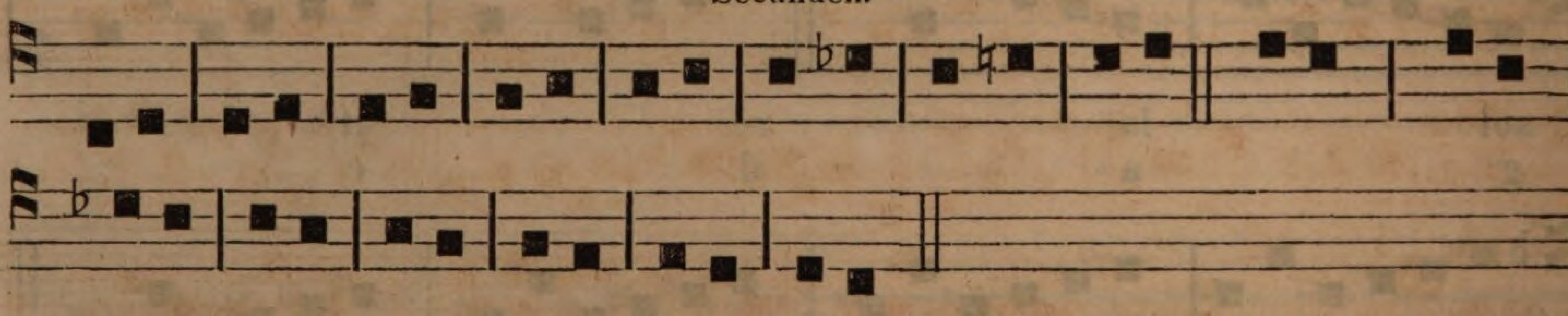


Sexten.

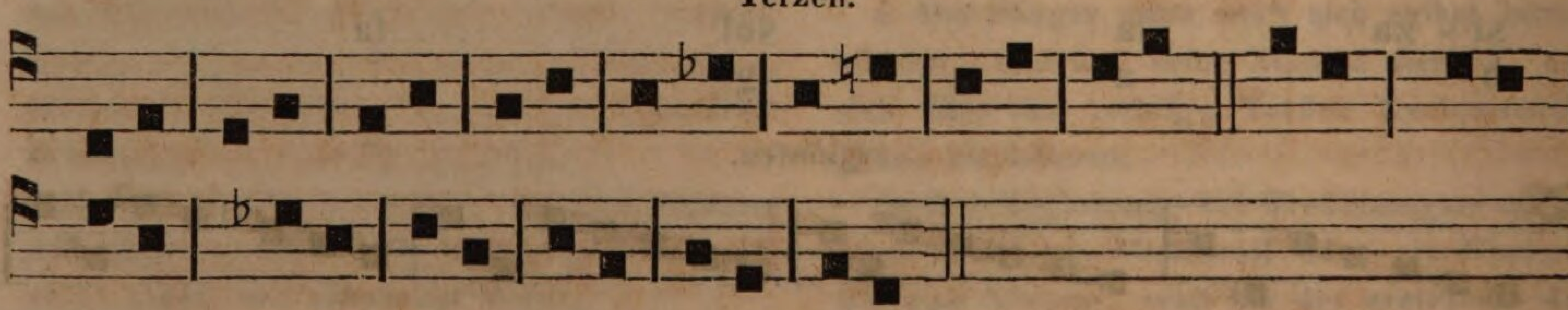


Kurzgefasste Uebersicht der Intervalle.

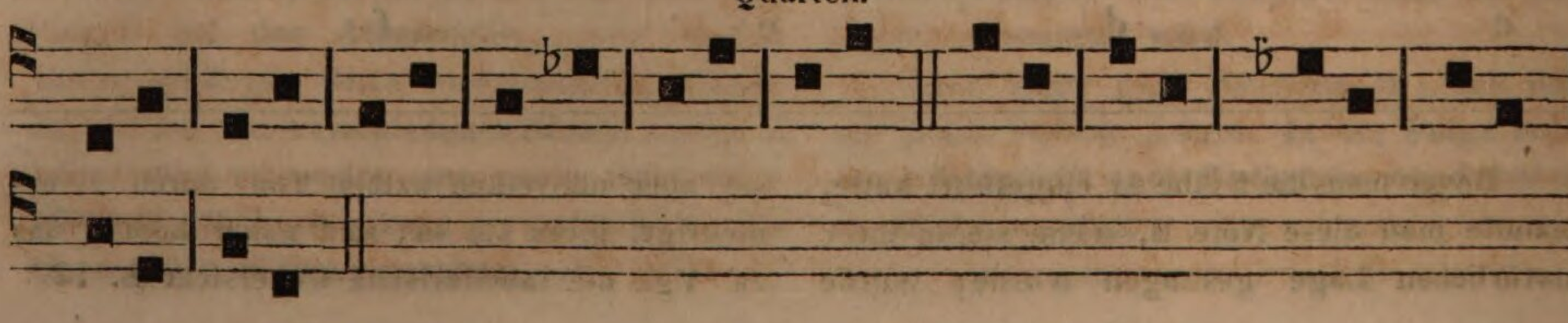
Secunden.



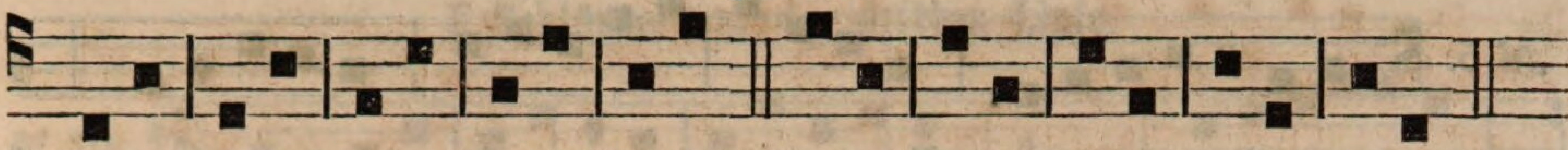
Terzen.



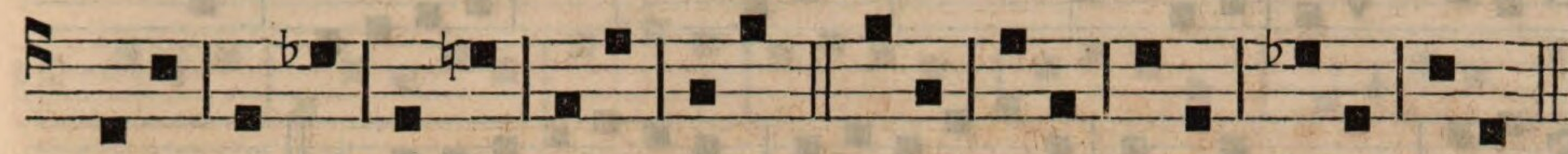
Quarten.



Quinten.



Sexten.

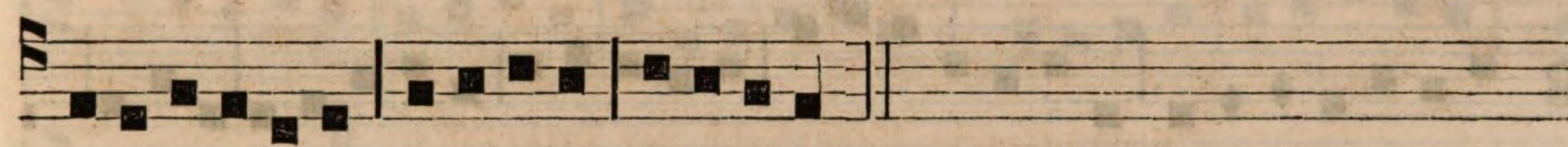


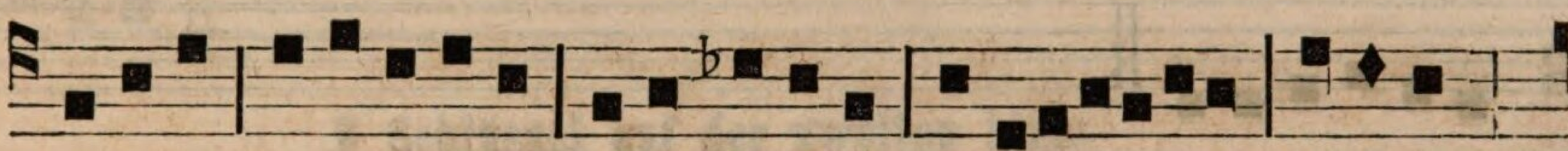
Hat man durch häufige Uebung im Treffen dieser angegebenen regelmässigen Intervalle sich eine Fertigkeit erworben, so mag man zu unregelmässigen übergehen. Der Lehrer gebe nach Belieben bald kleinere, bald grössere Intervalle an, und lasse sie vom Schüler singen. Diese Uebung ist ohne Zweifel von der grössten Wichtigkeit, um jeden Abstand zweier Töne genau angeben zu können, und sich mit jedem Intervall ganz vertraut zu machen. Darum hier folgende

Treffübungen.

C Schlüssel auf der vierten Linie.[1]

№ 1. 



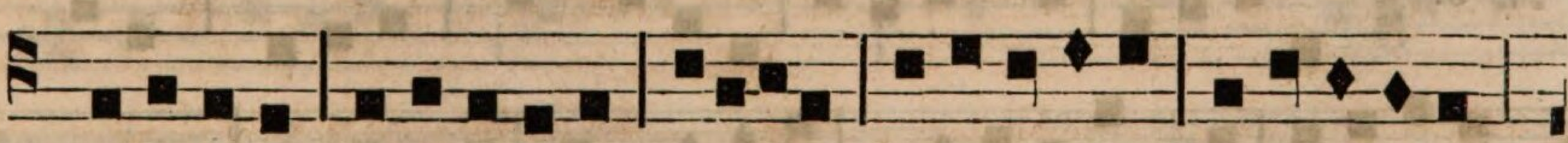
№ 2. 

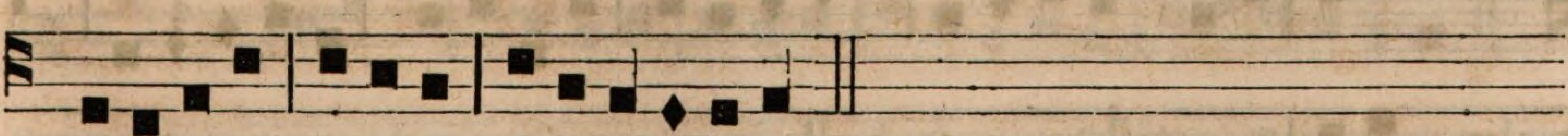


№ 3. 



C Schlüssel auf der dritten Linie.

№ 4. 

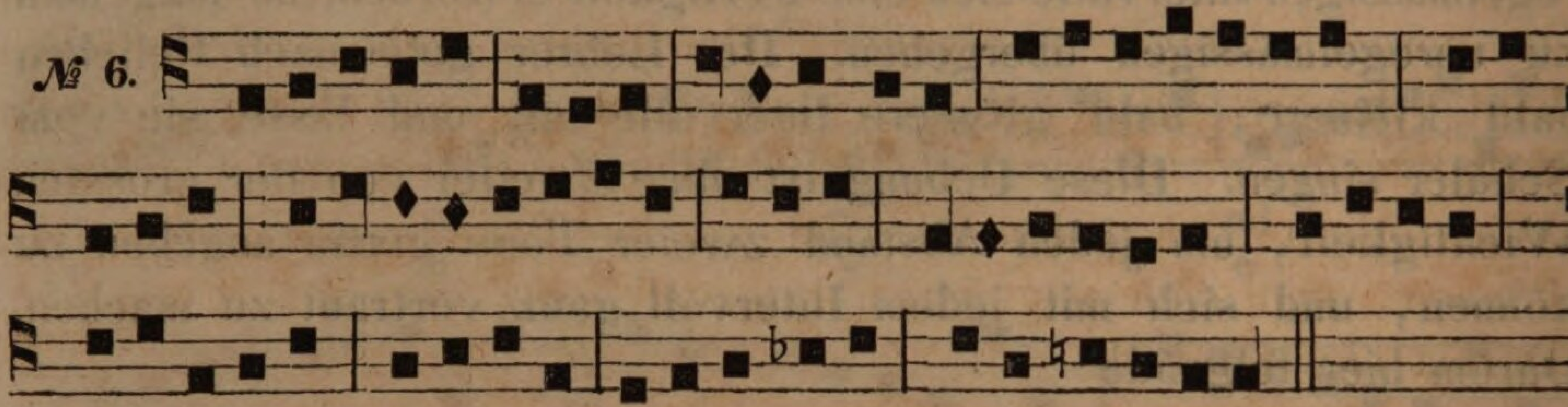


[1] Diese Töne müssen abgestossen gesungen werden, ohne sie zu schleifen.

№ 5.



№ 6.

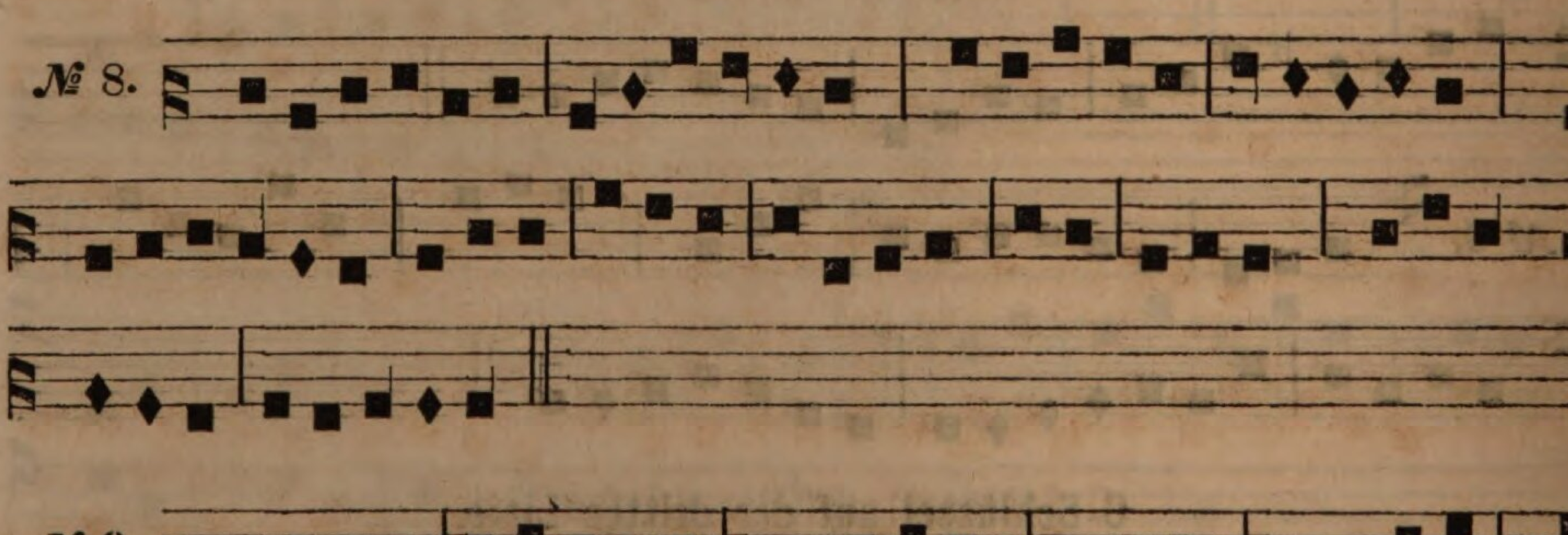


C Schlüssel auf der zweiten Linie.

№ 7.



№ 8.



№ 9.



F Schlüssel auf der dritten Linie.

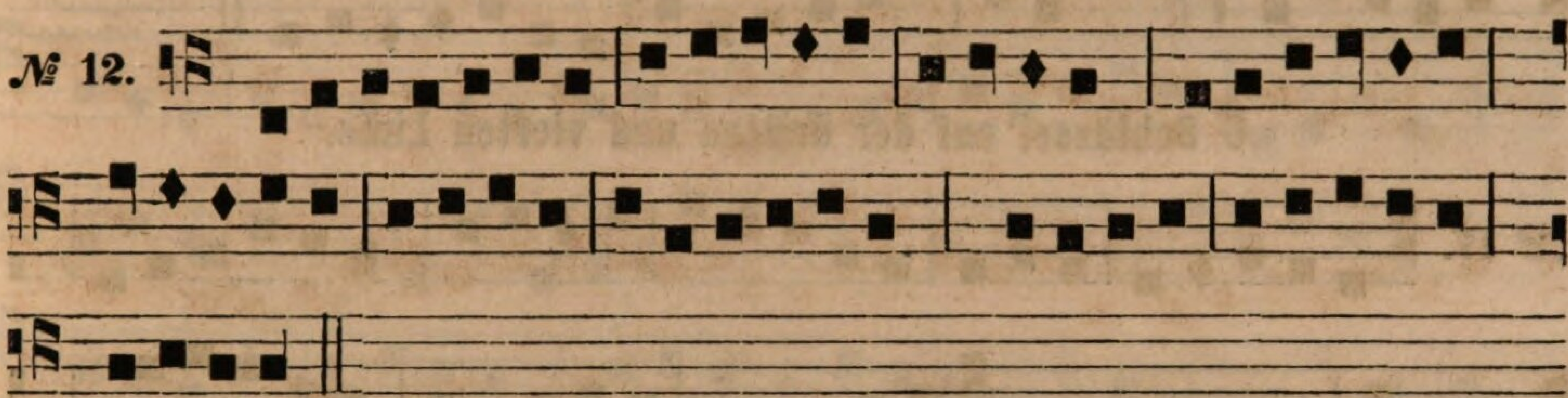
№ 10.



№ 11.



№ 12.

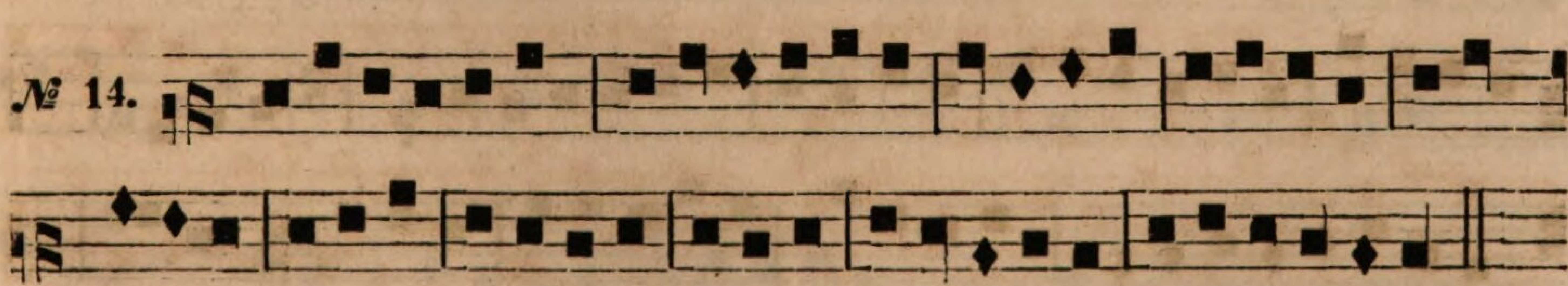


F Schlüssel auf der zweiten Linie.

№ 13.

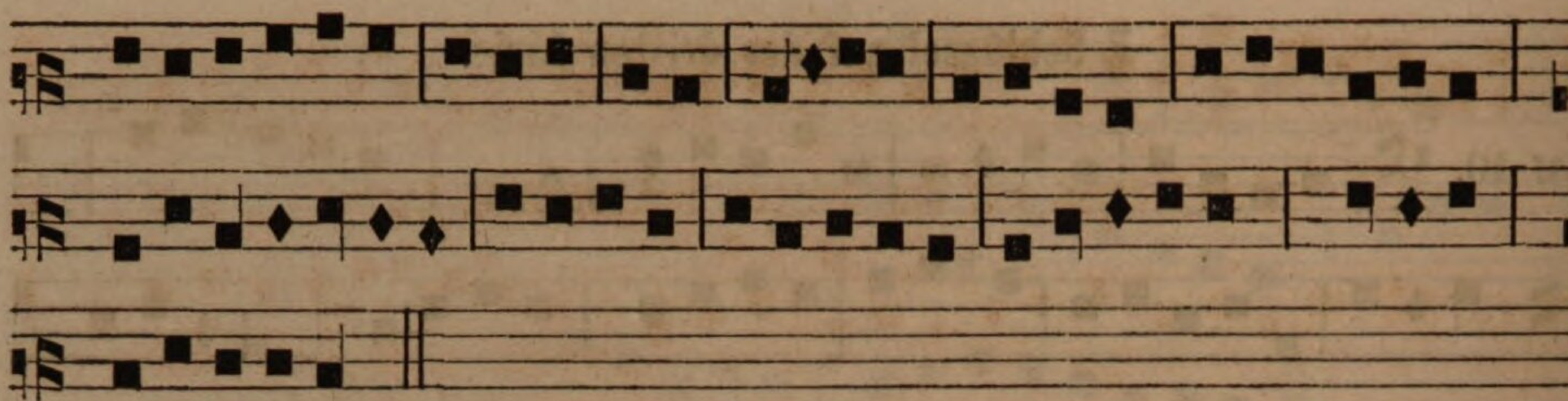


№ 14.



№ 15.





Treffübungen mit Versetzung und Verwechslung der Schlüssel.

C Schlüssel auf der vierten und dritten Linie.

№ 16.



C Schlüssel auf der dritten und vierten Linie.

№ 17.



C Schlüssel auf der zweiten und dritten Linie.

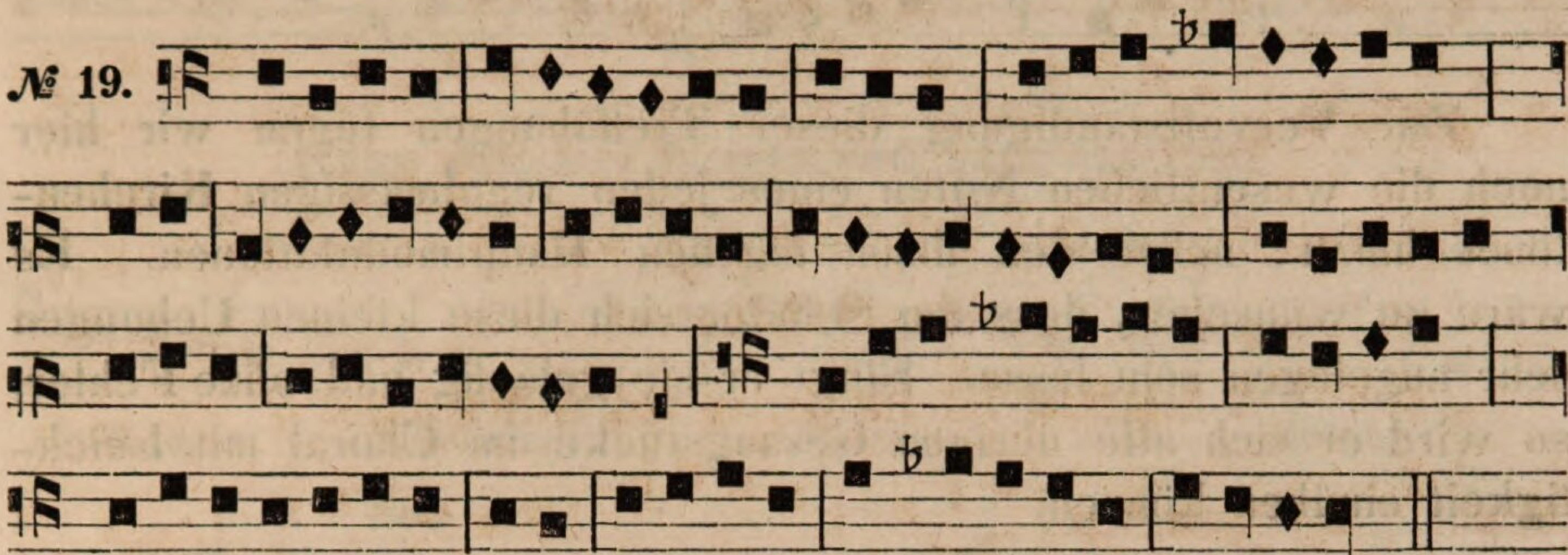
№ 18.





F Schlüssel auf der dritten und zweiten Linie.

№ 19.



C Schlüssel auf der vierten und F Schlüssel auf der zweiten Linie.

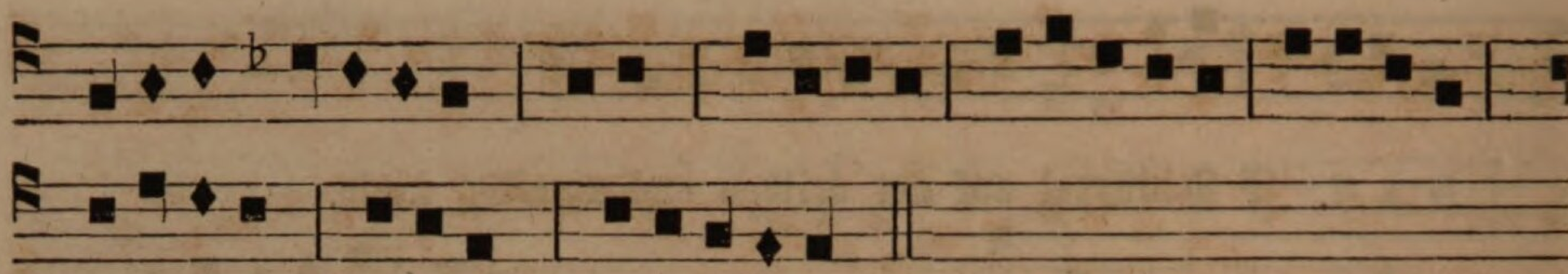
№ 20.



F Schlüssel auf der dritten und auf der zweiten Linie. — C Schlüssel auf der dritten und auf der vierten Linie.

№ 21.

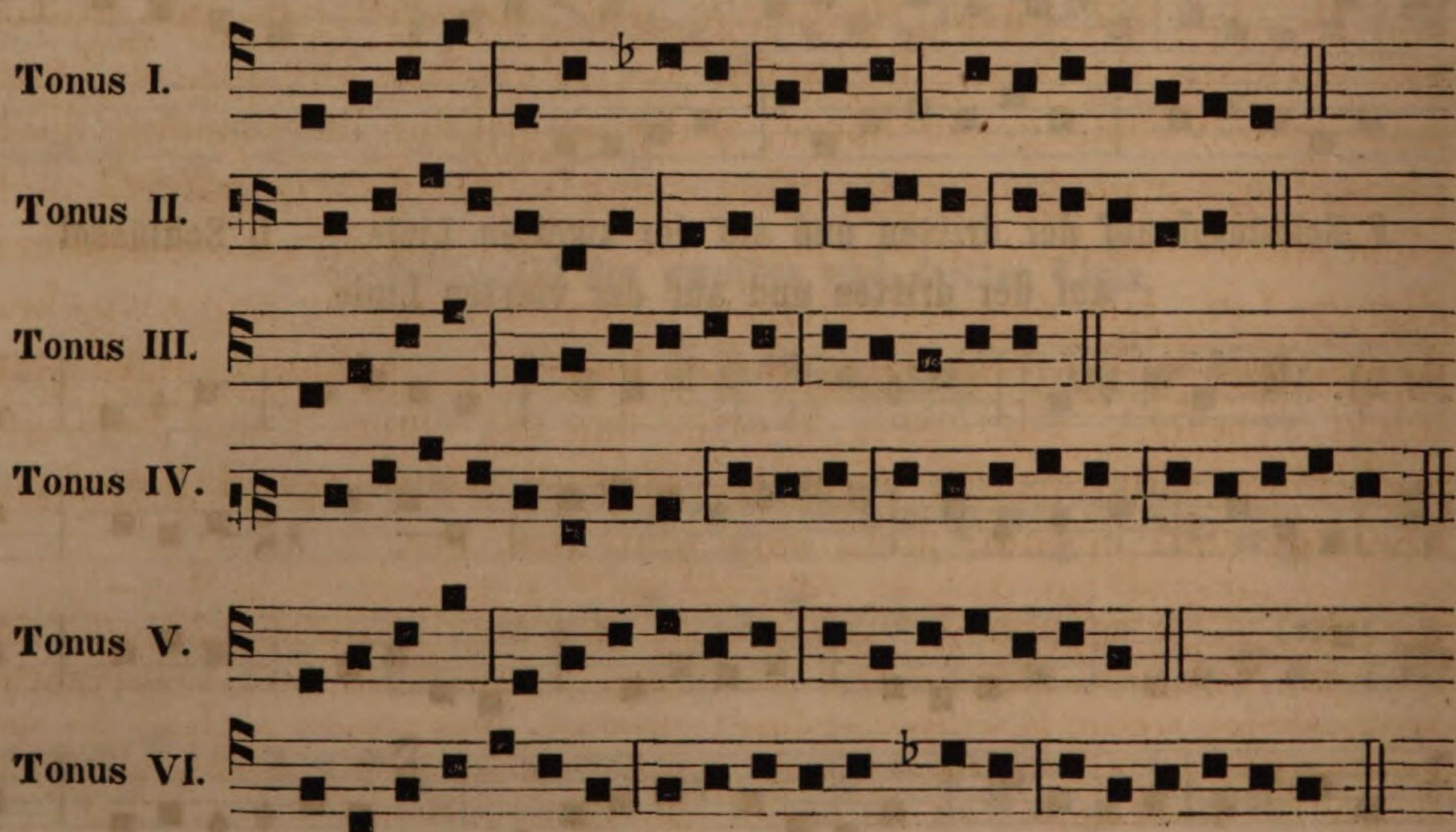




Zur Vervollständigung dieser Treffübungen fügen wir hier noch die wesentlichen Noten eines jeden regelmässigen Kirchentones hinzu, nebst den ihnen eigenen Hauptmodulationen. Es wäre zu wünschen, dass der Schüler sich diese kleinen Uebungen sehr angelegen sein lasse. Singt er sie geläufig und ohne Fehler, so wird er sich alle übrigen Gesangstücke im Choral mit Leichtigkeit einüben können.

Wesentliche Noten aller regelmässigen Töne, als höchst nützliche Uebung und Einleitung für die Modulation des Gesanges.





Tonus VII.

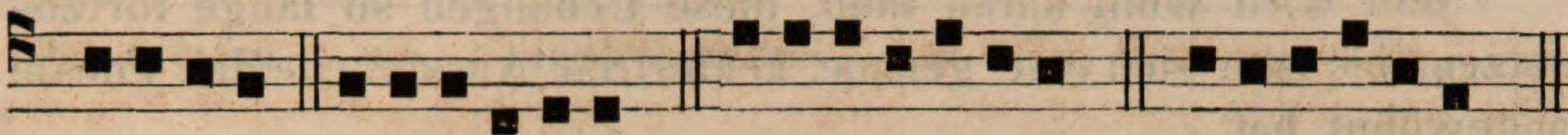


Tonus VIII.



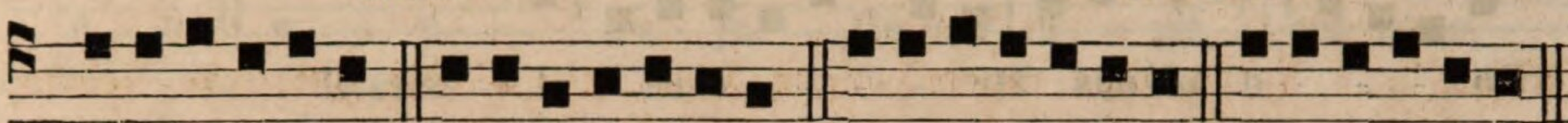
Andere einfachere Formeln nach Adam von Fulda.[1]

Protus. Deuterus.



Primus, secundus, tertius, quartus,

Tritus. Tetrardus.



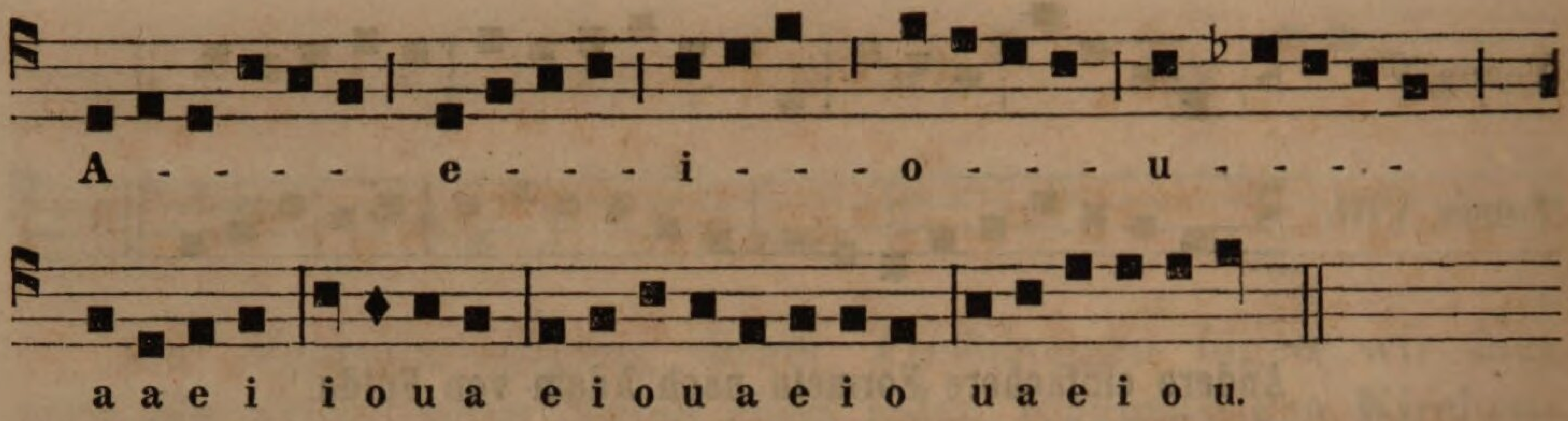
quintus, sextus, septimus, octavus.

Bei nachstehenden Uebungen bemerke man folgendes:

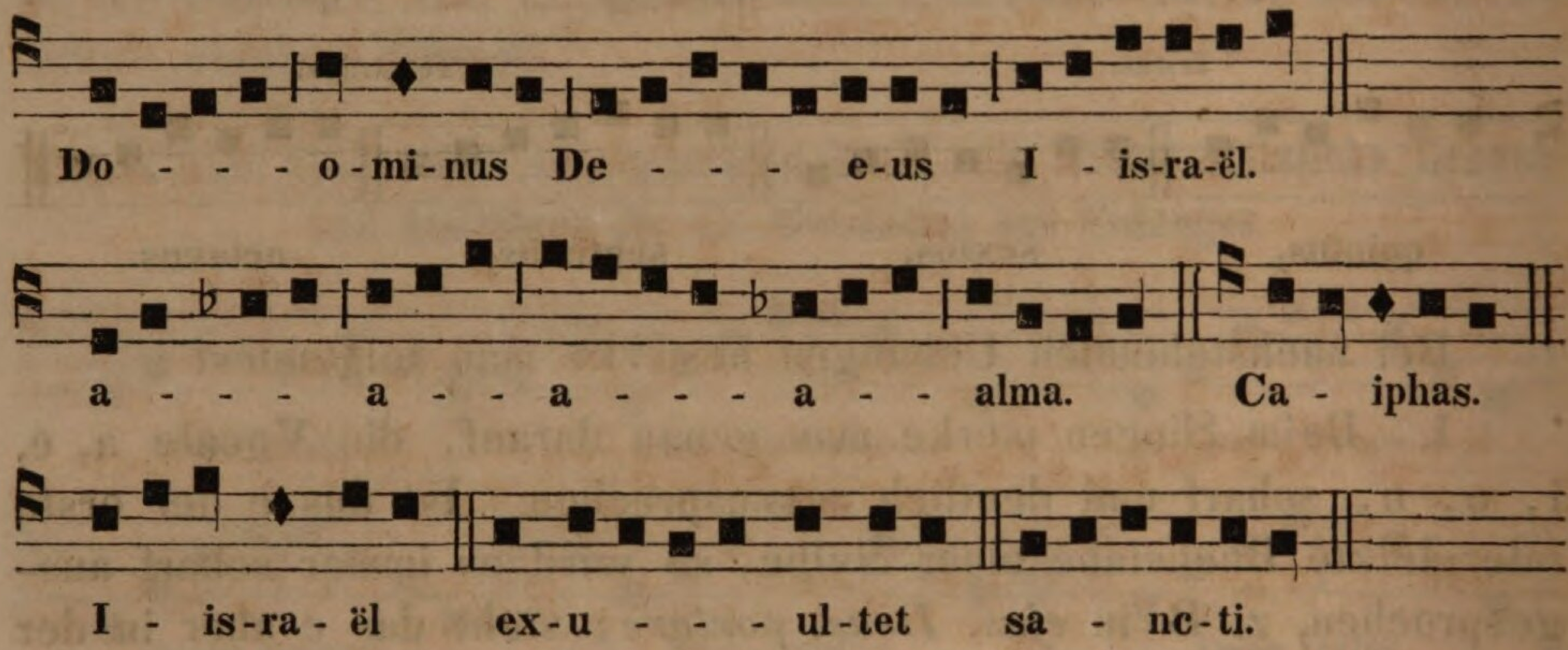
I. Beim Singen merke man genau darauf, die Vocale a, e, i, o, u, scharf und deutlich auszusprechen. Ist das e der erste oder letzte Buchstabe einer Sylbe, so wird es immer scharf ausgesprochen, z. B. in *ejus, Deus, portare;* steht das e aber in der Mitte einer Sylbe, oder folgt nur nach ihm noch ein zu dieser Sylbe gehöriger Consonant, so wird es dem ae ähnlich ausgesprochen, z. B. in *spes, flentes, ergo, descendens.*

II. Ist der letzte Buchstabe des einen Wortes ein Vocal, und ebenfalls der erste Buchstabe des folgenden Wortes, so lasse man beide Vocale genau hören, ziehe sie weder in einander, noch verschlinge man den einen. Man singe nicht: *Gloria patret,* auch nicht *patriet,* sondern *Gloria patri * et;* auch nicht *dignumet,* sondern *dignum * et.* Um diesen Fehler zu vermeiden, mache man zwischen diesen beiden Wörtern eine kurze Pause. — Aehnlich wird man leicht versucht, vor einem Worte, das mit einem Vocal anfängt, noch einen Consonanten hören zu lassen. Man singe darum nicht *noremus* statt *oremus,* nicht *nave* statt *ave.* etc.

[1] Der Verfasser schrieb um 1490 sein Werk: *Musica,* betitelt, in welchem er diese Formeln P. II. cap. XIV. bei Gerbert Script. de mus. III. p. 356 angibt, mit der Bemerkung: Si quis singulorum cupit tonorum scire melodiam, hanc attendat normam. Sie sind nichts anderes als das *euouae,* worüber in der Psalmodie Näheres.



Man wird wohl daran thun, diese Uebungen so lange fortzusetzen, bis man sich eine genaue, fehlerfreie Aussprache der Vocale angewöhnt hat.



3. Hat der Schüler durch fleissige Uebung einige Fertigkeit im Solfegiren erlangt, so möge er anfangen Lieder zu singen. Dazu ist aber wieder Kenntniss in der lateinischen Prosodie nothwendig, damit er die langen Sylben von den kurzen unterscheide, und sie beim Singen als solche hören lasse.

1. Bei jeder Sylbe singe man gerade so viele Noten, als ihr zukommen.

2. Stehen mehrere Noten über einer Sylbe, so lasse man beim Singen nur die Vocale hören, und die darauf folgenden Consonanten nicht eher, als bei der letzten zu dieser Sylbe gehörigen Note.

3. Man achte gleich vom Anfange an auf die Regeln, welche für die Ausführung des Choralgesanges vorgeschrieben sind (4. Theil §. 1.).

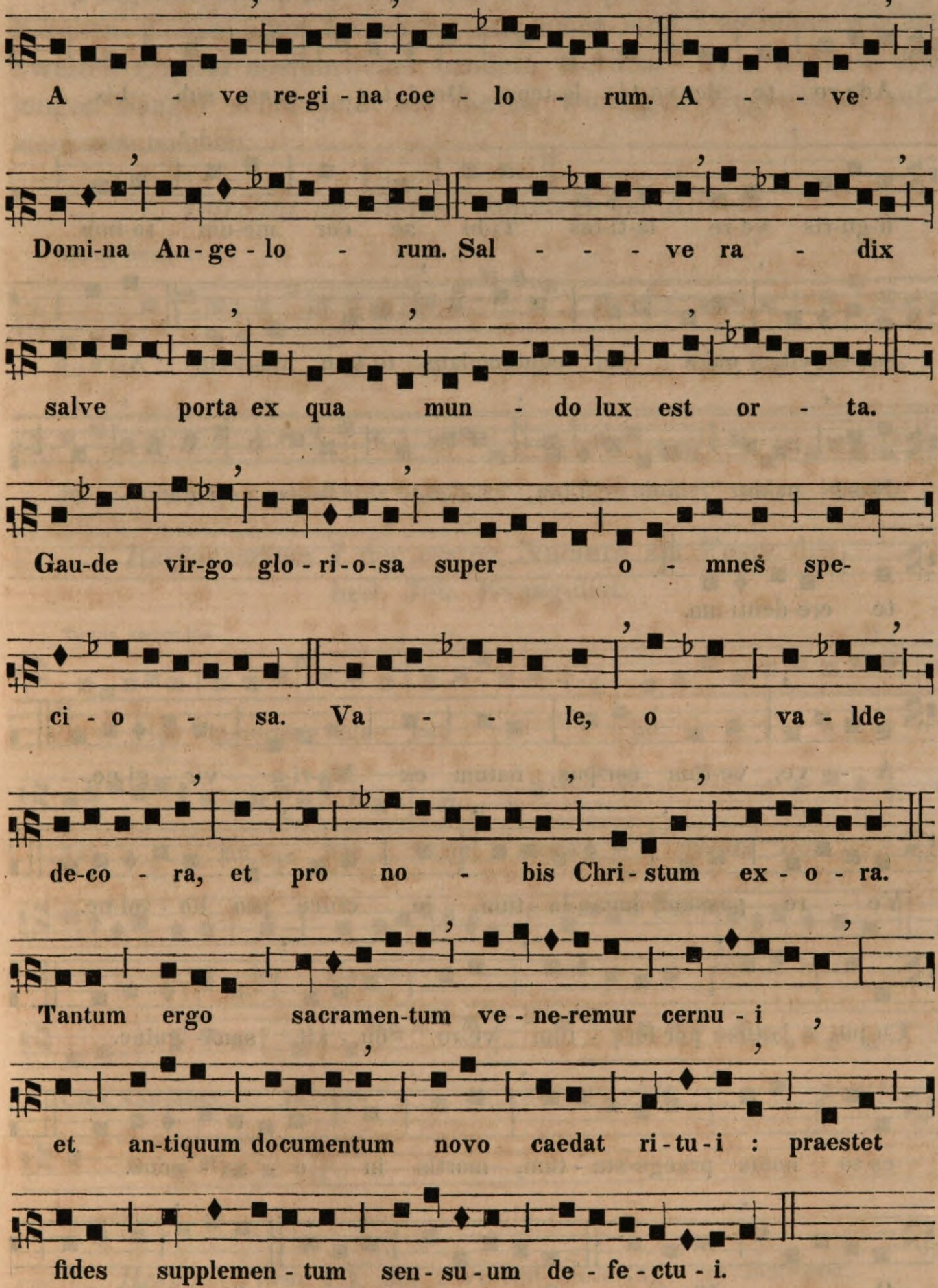
Uebungen.[1]



[1] Wir führen hier diese Gesänge nur zur Uebung an, ohne der Frage über die Kirchentöne, worin sie geschrieben sind, vorzugreifen.



[1] Nach ALFIERI SAGGIO etc. p. 41.



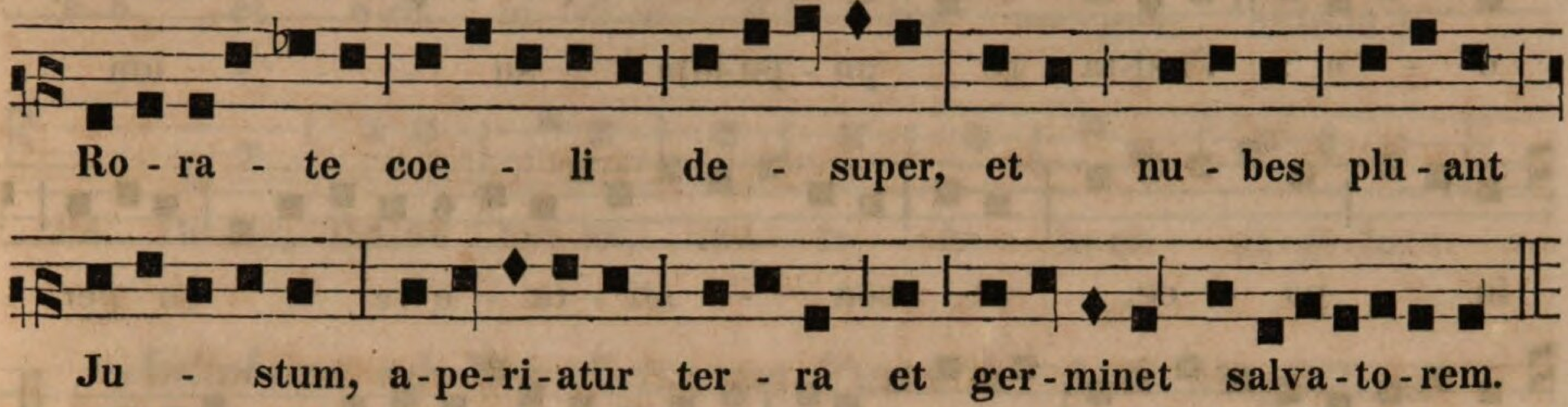
Im folgenden Liede halte man das Komma nach: *Adoro te devote;* nicht nach: *Adoro te.* Von *Ave Jesu* wird das Tempo langsamer.


Ado-ro te de-vo-té, la-tens De-i-tas, quae sub his
fi-gu-ris ve-re la-ti-tas Ti-bi se cor me-um to-tum
sub-ji-cit, qui-a te contemplans to-tum de-fi-cit. A-ve
Je-su pastor fi-de-li-um, a-dauge fi-dem omni-um in
te cre-denti-um.
A-ve, ve-rum cor-pus, natum ex Ma-ri-a vir-gi-ne.
Ve-re passum, immo-la-tum, in cruce pro ho-mi-ne.
Cu-jus la-tus per-fora-tum ve-ro flu-xit san-guine.
es-to nobis praegu-sta-tum, mortis in e-xa-mine.
O Cle-mens, O pi-e O dul-cis
Je-su fi-li Ma-ri-ae.

Folgende Beispiele sind um so nützlicher, da sie aus den Kirchen-Tönen oder Tonarten entnommen sind, worüber wir im zweiten Capitel ausführlicher handeln werden. Wir wollten den jungen Sänger schon jetzt auf diesen wichtigen Gegenstand aufmerksam machen.

Introitus am vierten Sonntage im Advent.

Tonus primus.



Responsorium I der ersten Nocturn am Feste des heil. Joh. Evangelist.

Tonus secundus.



Responsorium IX am zweiten Sonntage im Advent.

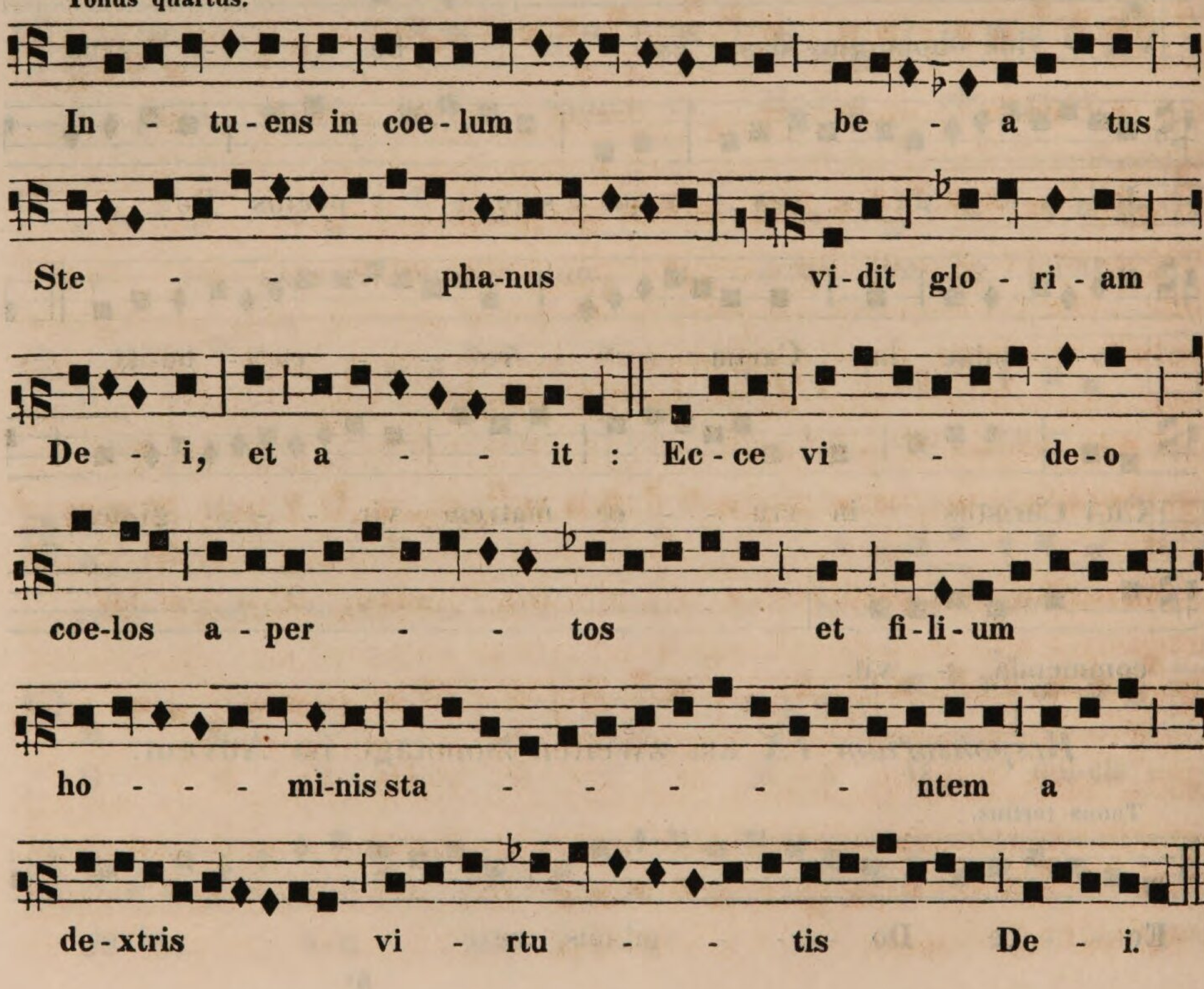
Tonus tertius.





Responsorium III **am Feste des Erzmartyrers Stephanus.**

Tonus quartus.



Antiphona III ad Laudes am ersten Sonntage im Advent.

Tonus quintus.



Antiphona ad Benedictus am Feste der heil. Magdalena.

Tonus sextus.



Antiphona III ad Laudes am heil. Christfeste.

Tonus septimus.



Antiphona II ad Laudes am ersten Sonntage im Advent.

Tonus octavus.



Zweites Capitel.

Vom diatonischen Geschlechte, das dem Gregorianischen Gesange eigen ist. — Die Kirchen-Tonarten. — Ihre Zahl. — Ihre Eintheilung. — Zufälliger Gebrauch des Bemol bei den Kirchen-Tonarten. — Uebersicht derselben. — Regeln um sie zu unterscheiden. — Transposition derselben.

§. I.

Von der diatonischen Tonart.

1. Das Wort „diatonisch“ kann man auf eine zweifache Weise herleiten, ohne seine Bedeutung wesentlich verschieden anzugeben. Die Einen leiten es ab von δις zweimal, zwei, und von τονοσ, Ton; weil es die unmittelbare nach einander Folge zweier Töne angibt. Andere leiten es ab von δια durch, und τονοσ Ton — durch alle Töne, weil es alle Töne des Alphabetes A, B, C, D, E, F, G, durch welche man sonst die Töne der Tonleiter bezeichnete, durchläuft.

2. Um eine genaue Vorstellung von der diatonischen Tonart zu bekommen, so bemerke man, dass das Tonsystem der Griechen dem heil. Gregor bei der Bildung seines Gesanges zur Grundlage diente. Die Tonfolge bestand bei den Griechen aus kleinen Tonleitern, die man Tetrachorde nannte, von τετρα vier, und χορδη, Schnur, Saite. Ein Tetrachord sind vier innerhalb einer reinen Quart liegende Noten. Diese vier Noten oder Töne folgen aber so aufeinander, dass den zwei Ganztönen ein natürlicher Halbton,

bestehend aus zwei (*dièses* oder) Fünftel[1] vorhergeht. So hatten die Griechen regelmässig vier solcher Tetrachorde, welche dann die beiden gewöhnlichen Octaven oder das bis διαπασων ausmachten.

Beispiel:



Dieses Beispiel legt uns die Zusammenstellung einer diatonischen Tonleiter vor Augen, wie sie sich bei den Griechen vorfand. Eben so kann man die Tonleiter im Gregorianischen Gesange, welche aus fünf Ganztönen und zwei natürlichen Halbtönen besteht,[2] eine diatonische Tonleiter nennen. Folglich ist der Gesang, wo diese Tonleiter vorkommt, diatonischer Art. Man suche sich das Gesagte recht klar zu machen, ehe man weiter gehe.

3. Bei allen Schriftstellern, die über den Kirchengesang geschrieben haben, gilt es als eine unbestrittene, ausgemachte Wahrheit, dass der Gregorianische Gesang in der diatonischen Tonart geschrieben ist. Eben hiedurch unterscheidet er sich wesentlich von dem Figural-Gesange, der aus diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tönen gemischt ist. „Il genere diatonico è „l'unico genere, in cui secondo tutti i primi maestri è composto il „canto fermo...“ woraus folgt „che il canto fermo non ammetta „*ombra* di accidenti di ♯ nè alcun ♭ molle, se non nella corda *befami* „(si), a solo fine di evitare il tritono di sotto con f, fa-ut, e di „sopra la quinta falsa con f fa-ut.... I primi Padri della chiesa „nell' introdurre in essa il canto fermo, solo ebbero premura di „introdurvi un canto semplice e serio, piend di gravità, e degno „di lodare la maësta di Dio, escludendo qualunque ombra di canto

[1] Vergl. S. 39 № 6. [2] Vergl. ebends.

„presso, effeminato e troppo molle; perciò scelsero il genere dia-„tonico, come quello, che essendo composto principalmente di „tuoni, per sentimento di EMANUEL BRIENCO (Lect. 7. p. 387) — „*Gravem, robustam et firmam indolem ostentat*; escludendo il genere „chromatico il quale *ob nimiam mollitiem, infamiae nota non caruit*[1] „J. B. MARTINI, saggio di contrap. p. 30."

4. Nach dem unwidersprechlichen Zeugnisse dieses berühmten Franziskaners, des gelehrtesten Musikers des XVIII. Jahrhunderts, hören wir noch den berühmten Abt BAÏNI, Dirigenten der päpstlichen Capelle zu Rom.[2] „L'antico canto ecclesiastico o GREGORIANO „era un canto melodico *di puro genere diatonico*: in consequenza „procedeva inviolabilmente per due e per tre toni, intermediati „da un semitonio (*memorie storico-critiche* T. II. p. 80.)." An einer andern Stelle beklagt er sich bitter über die Missbräuche, welche aus Unwissenheit und Sorglosigkeit, ganz gegen die ursprüngliche Verfassung eingeschlichen sind: „Qùi si vede un puro „scheletro, là un aborto mostruoso, qùi una veste di cento pezze, „là un canto senza canto: V'ha perfinochi ha sognato dei ♭ molli „in *elami* (*mi*): e quindi osi è dovuto contradire, od è stato cos-„tretto a porre il ♭ molle anchè in alamire (*la*), ed ecco la natura „stessa del canto GREGORIANO tutta a soqquadro: chi ha seminato „quà e là, a diritto, ed a rovescio, ♭ molli, ♮ quadri, e *perfino* i ♯ „diesis: e chi non ha lasciato nemmen l'antico modo ad alcun canto, „cangiata la sede alla cantilena.[3]

[1] Der Gregorianische Gesang ist folglich nach Zeugniss aller Künstler allein in der diatonischen Tonart abgefasst. Daher vermeidet er jeden Schein von Versetzungszeichen als Kreuz ♯ und Be ♭, es sei denn, dass das h in b verwandelt würde, um das triton, die übermässige Quart, oder um die verminderte Quint zu vermeiden. Die ältesten Kirchenväter, welche den Choralgesang einführten, waren mit aller Sorgfalt darauf bedacht, um einen einfachen und ernsten Gesang beim Gottesdienste zu haben, der voll der Gravität und geeignet sei, Gottes Majestät in ihm zu loben. Darum duldeten sie im Chor nur Choralgesang, keinen Figural-, keinen verweichlichten, verzärtelten Gesang. Sie wählten diese, meist aus ganzen Tönen zusammengesetzte, diatonische Tonart, weil ihr Character mit dem eines ernsten und erhabenen Gottesdienstes ganz harmonirt, und nahmen hingegen die chromatische Tonart wegen ihrer zu grossen Zartheit (und Sentimentalität) nicht auf.

[2] Vergl. FETIS Dict. biogr. art. BAÏNI. Der alte Kirchen- oder Gregorianische Gesang war ein wohlklingender Gesang, rein diatonischer Art. Folglich bestand er unveränderlich aus zwei oder drei Tönen, untermischt mit einem halben Tone.

[3] Hier sieht man ein Skelett, dort eine monströse Missgeburt; hier ein verstümmeltes Ueberbleibsel, dort einen Gesang ohne Gesang. Man ist so weit gekommen, dass man auch vor e ein ♭ setzte, und folglich auch das a um einen halben Ton erniedrigte, um nicht in Widerspruch zu gerathen. Das hatte dann zur Folge, dass man die Natur des Gregorianischen Gesanges ganz über den Haufen warf. Endlich setzten die Einen bald hie

5. Aus dem angeführten geht also hervor, dass die halben chromatischen Töne, oder was dasselbe ist, dass die ♭♭ und ♯♯ der diatonischen Tonart und folglich auch dem Gregorianischen Gesange fremd sind. Auch gibt es wenige Gesangbücher, in welchen diese Zeichen angegeben sind; aber von der andern Seite gibt es viele Sänger, welche mit Unrecht den Gesang ausführen, als ob sie vorgemerkt ständen.

Die Ursache dieses Missbrauches ist leicht zu entdecken. Nachdem nämlich die Orgel in der Kirche eingeführt ward, und der Organist den Choralgesang nach den Regeln der Figural-Musik begleitete, weil eines Theils sein Instrument alle enharmonischen Töne enthält, andern Theils der Organist die Begleitung auf solche Weise glaubte gefälliger zu machen; so gewöhnte sich der Sänger bald an dieses neue Tonsystem, so dass er sich auch dann nur mit Mühe von ihm trennen konnte, wenn er allein, ohne Orgelbegleitung sang.[1]

Was uns betrifft, so sind wir weit entfernt, einen solchen Gebrauch, oder vielmehr Missbrauch gut zu heissen, der da gerade auf den Untergang der wahren Gregorianischen Tonart im Kirchengesange hinarbeitet. Im Gegentheile behaupten wir mit dem Fürst-Abten Gerbert,[2] dass man selbst in den Cadenzen die halben chromatischen Töne vermeiden könne, daher, so folgern wir, müssen wir uns in der Praxis nothwendig von ihnen enthalten, um nicht den alten religiösen Gesang nach den Grundprinzipien der modernen Musik zu modeln, um nicht gleichsam mit ungeweihter Hand ein durch Jahrhunderte hindurch rein und ächt erhaltenes Erbgut zu entstellen. Wir verweisen den Leser noch auf den zweiten Anhang: ***Bemerkungen für die Organisten***, wo wir diesen Gegenstand ausführlicher behandeln werden.

bald da, bald rechts bald links ♭♭, oder ♮♮ oder ♯♯, während andere in keinem Gesange wegen ihrer Veränderungen die alten Kirchen-Tonarten beibehalten haben (Cfr. Castil Blaze Dict. de mus. art. tons de l'église. — J. J. Rousseau art. Plain-Chant. — Choron. Nouveau Manuel complet de mus. 2. Part. T. III. L. VIII.)

[1] Alfieri, saggio stor. teor. prat. p. 28.

[2] De mus. sacr. T. II. p. 280........ „Ubi „ejusmodi semitoniorum nulla necessitas est; „nec illa quidem, quam quidam euphoniae „gratia, praesertim in clausulis seu cadentiis, „generi diatonico proprium statuunt."

§. II.

Kirchen - Tonarten.

1. Unter Kirchentöne, Kirchentonarten, *modi, toni,* verstehen wir gewisse melodische Formeln, die aus der diatonischen Vereinigung einer reinen Quint und Quart, oder umgekehrt zusammengestellt sind, um dem Gesange Abwechselung zu geben.

2. Obgleich die alten und neuern Schriftsteller einstimmig die diatonische Tonart für den Gregorianischen Gesang annehmen, so sind sie doch über die Zahl der Kirchentöne noch uneinig. Einige zählen 14 Tonarten. Diese haben wichtige Gründe für sich (Baïni loc. cit. p. 81 — Alfieri p. 30.). Andere geben die Zahl derselben auf zwölf an. (Cfr. Glarean dodech.).

In den Römischen Choralbüchern findet man wohl elf. Aber allgemein nimmt man nur acht Töne an; nicht weil Karl der Grosse durch ein kaiserliches Mandat erklärte: *octo toni sufficere videntur,* sondern weil diese für den gegenwärtigen Kirchengesang, wie er sich in den jetzigen Choralbüchern vorfindet, ausreichen.[1]

[1] Der Grund dieser Systeme ist folgender: Da es sieben Noten gibt, welche mit

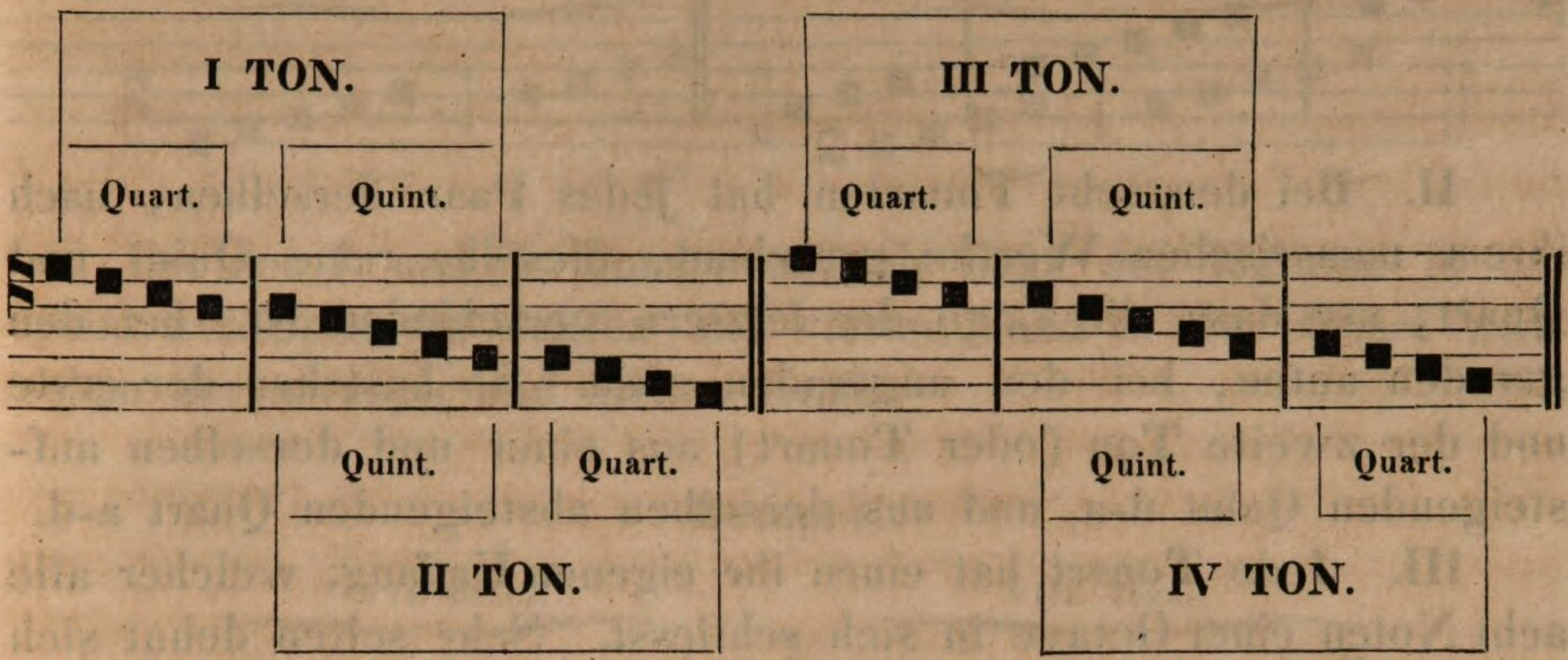
A, B, C, D, E, F, G,
la, si, ut, ré, mi, fa, sol bezeichnet werden,

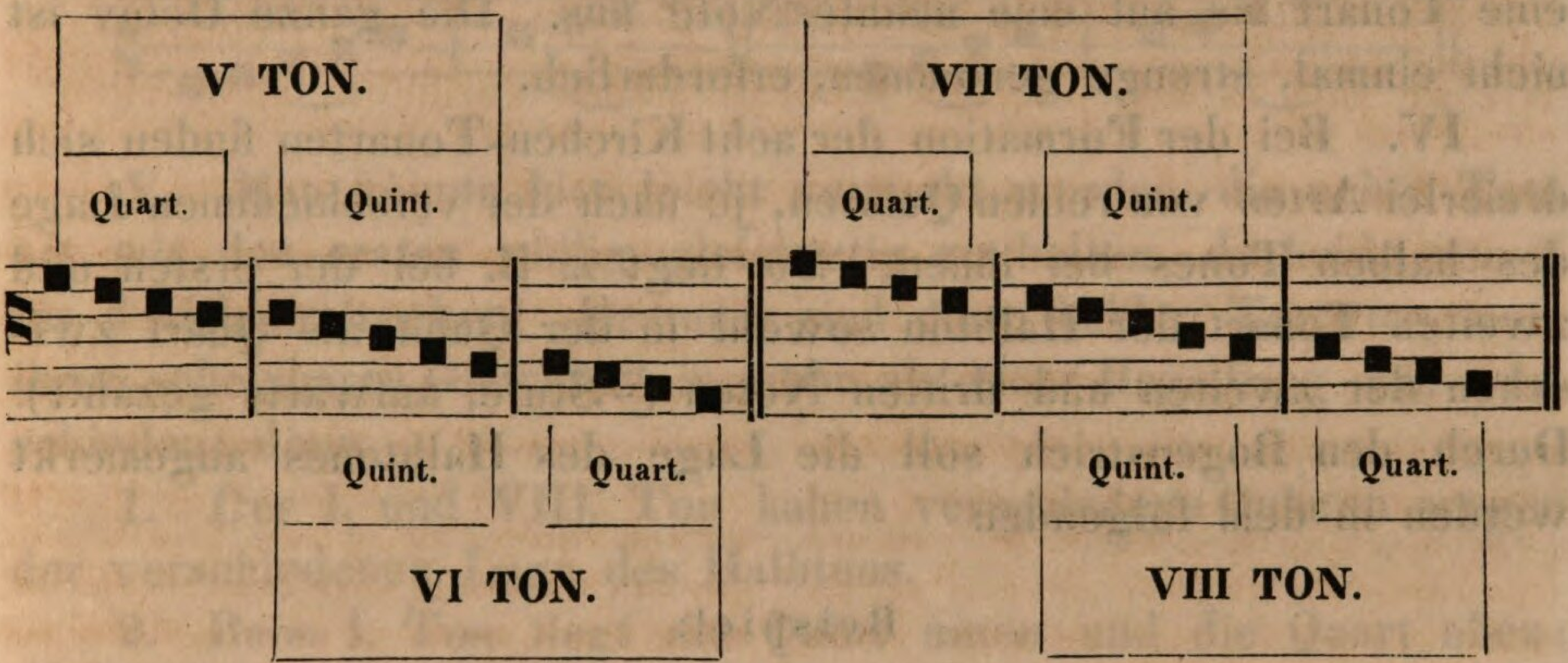
so gibt es folglich sieben verschiedene Tonleitern, je nach der Lage der halben Töne (Vgl. oben Cap. I. §. III. S. 39). Da nun hinwiederum die Finalnote entweder auf der ersten oder mittlern Stufe der Leiter stehen kann, und somit die Tonleitern von zweien Seiten können betrachtet werden, so entstehen hieraus vierzehn Octavengattungen, Tonleitern oder Tonarten. Diese genannten vierzehn führte man später auf zwölf Tonarten zurück. Warum? weil unter ihnen sich zwei befanden, welche sich mit den Grundregeln des Choralgesanges nicht vertrugen. Es muss nämlich jeder Kirchenton ein Product sein aus einer reinen Quart und reinen Quint, oder umgekehrt. Unter diesen vierzehn Octaven findet man aber einmal die Quint h-f, und ein anderes Mal die Quart f-h, welche beide nicht rein, und darum unstatthaft sind. Wegen dieser Dissonanzen, welche in den beiden angegebenen Tonleitern vorkommen, und mit dem Wohlklange der Intervalle, die die Basis des Tonsystemes des Choralgesanges ausmachen, ganz unvereinbar sind, hat man sie aus der Reihe der Kirchentöne ausgestrichen, oder sie vielmehr nie dahin aufgenommen.

Um sich nun das Reduziren dieser zwölf auf acht Tonarten zu erklären, bemerke man, dass man in der Folge, obgleich oft mit Unrecht, anfing, dem h des ersten, zweiten, fünften und sechsten Tones ein ♭ vorzusetzen, so dass diese dadurch dem neunten, zehnten, elften und zwölften Tone ganz gleich? wurden. Darum betrachtete man diese letzteren als eine Transposition der ersteren in die obere Quint, und fing an, nur acht Töne im ganzen zu zählen, wie sie in folgender Tabelle angegeben werden. Und doch hatte man sich bei dieser Reduction sehr getäuscht; schon darum weil man die Natur, den Character einiger Tonarten durch den zu häufigen Gebrauch des ♭ veränderte; dann auch, weil es nicht immer wahr ist, dass sie eine Transposition der so reduzirten Töne sind, vorausgesetzt auch, dass die Anwendung des ♭ bei diesen Tönen gestattet sei. (Vgl. §. VI. von der Transposition der Töne.)

3. Ehe wir zu den einzelnen Umständen der Kirchen-Tonarten übergehen, wollen wir sie zuerst in einer allgemeinen Uebersicht aufstellen. Dieser Ueberblick wird das Verständniss der folgenden Regeln bedeutend erleichtern.

Allgemeine Uebersicht der acht Kirchen-Tonarten.





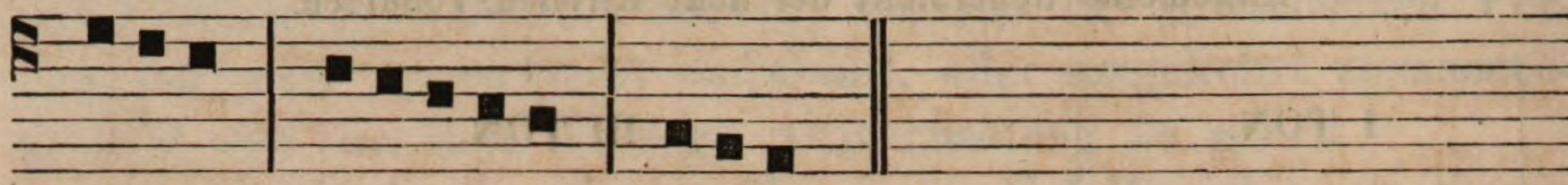
4. Betrachtet man nun diese Darstellung der Tonarten näher, so ergeben sich nachstehende Folgerungen:

I. Vier Tonarten sind aus einer untern Quint, und obern reinen Quart gebildet. Dieses ist nämlich bei den ungeraden 1, 3, 5, 7, Tonarten der Fall. Bei den 2, 4, 6, 8, Tonarten, hingegen liegt die reine Quint oben, und die reine Quart unten. Somit haben je zwei Tonarten einen Umfang von eilf Noten, worunter

Die Achtzahl bei den Kirchentönen ist übrigens schon sehr alt. Man schreibt sie ziemlich allgemein dem h. Gregor zu. Sicher finden wir sie schon im IX. Jahrhunderte, in einer Abhandlung über den Chorgesang von einem Aurelian, Reomensis monachus (Cfr. Gerb. Script. mus. T. I. p. 39.).

fünf beiden gemein sind. Drei Noten hat dagegen jede Tonart für sich eigen. Durch das folgende Beispiel wird das Gesagte mehr in die Augen fallen.

Der I. Tonart eigene, der I. und II. Tonart gemeinschaftliche, der II. Tonart eigene — } Noten.



II. Bei den acht Tonarten hat jedes Paar derselben, nach ihrem numerischen Werthe gerechnet, dieselbe reine Quint und Quart, nur dass die Lage der letztern verschieden ist, bei den geraden unten, bei den ungeraden oben. So bestehen der erste und der zweite Ton (oder Tonart) aus einer und derselben aufsteigenden Quint d-a, und aus derselben absteigenden Quart a-d.

III. Jede Tonart hat einen ihr eigenen Umfang, welcher alle acht Noten einer Octave in sich schliesst. Sehr selten dehnt sich eine Tonart bis auf eine neunte Note aus. Die ganze Octav ist nicht einmal, strenge genommen, erforderlich.

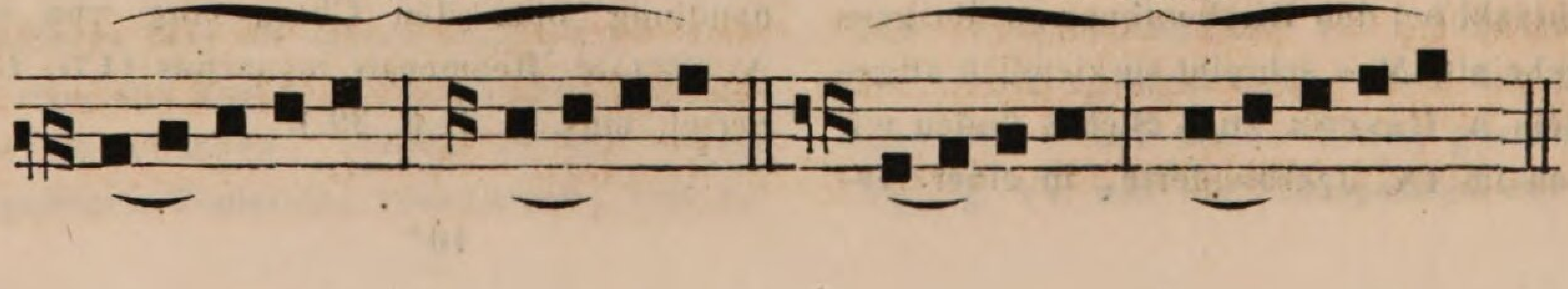
IV. Bei der Formation der acht Kirchen-Tonarten finden sich dreierlei Arten von reinen Quinten, je nach der verschiedenen Lage des halben Tones bei ihnen. So liegt z. B. bei der ersten und zweiten Tonart der Halbton sowohl in der Quint als Quart zwischen der zweiten und dritten Noten (-Stufe, aufwärts gezählt). Durch den Bogenstrich soll die Lage des Halbtones angemerkt werden in dem folgenden

Beispiel:



Bei der 3. und 4. Tonart liegt der Halbton bei der Quint wie bei der Quart zwischen der ersten und zweiten Stufe.

Beispiel:



Bei der 5. und 6. Tonart liegt der Halbton in der Quint zwischen der vierten und fünften, in der Quart zwischen der dritten und vierten Stufe.

Beispiel:



Bei der 7. und 8. Tonart endlich liegt der Halbton in der Quint zwischen der dritten und vierten, und in der Quart zwischen der zweiten und dritten Stufe.

Beispiel:



V. Man könnte hier leicht versucht werden, die achte Tonart mit der ersten völlig gleichartig zu halten, da beide von d bis d sich erstrecken. Dennoch sind diese beiden Tonarten trotz ihrer scheinbaren Gleichheit in mehr als einer Beziehung sehr verschieden: denn

1. Der I. und VIII. Ton haben verschiedene Quinten wegen der verschiedenen Lage des Halbtons.

2. Beim I. Ton liegt die Quint unten und die Quart oben; beim VIII. Ton umgekehrt.

3. Ausserdem hat der I. Ton noch das Eigenthümliche, dass bei ihm das h sehr oft in b verwandelt wird, welches beim VIII. Ton nur selten eintritt. Hierüber später.

§. III.

Eintheilung der Kirchen-Tonarten.

Die erste und vorzüglichste Eintheilung ist in authentische und plagalische Tonarten. Die I, III, V und VII Tonart sind authentische, *authentus*, vom griechischen Worte ἀυθεντησ, ächt

oder selbstständig, weil sie vom heil. AMBROSIUS herstammen, und als Grundlage der 4 übrigen Tonarten dienten, die der h. GREGOR hinzufügte; und weil diese einen höheren Ambitus haben, als die plagalischen. Die II, IV, VI und VIII. Tonart nennt man die plagalischen Kirchentöne, von *plagius*, πλαγιοσ, hergeleitet oder entlehnt, weil sie sich zum Theil aus den authentischen bilden.

In der folgenden Tabelle stehen neben den Benennungen der Kirchentöne, die Namen der griechischen Tonarten, welchen sie ähnlich sind, die Benennungen, welche ihnen die Lateiner beigelegt haben, und der Character der Kirchentöne, wie ihn die Alten anzugeben pflegten.

Authentische, ungerade Tonarten.	Griechische Benennungen.	Lateinische Benennungen.		Character der Tonarten.
Erste.	Dorische.	Protus.	Primus.	Reich an Modulation, schickt sich zu ernsten, aber auch zu fröhlichen Gegenständen.
Dritte.	Phrygische.	Deuterus.	Tertius.	Affectvoll, heftig.
Fünfte.	Lydische.	Tritus.	Quintus.	Drohend, hart. In seiner gegenwärtigen neuern Gestalt ergötzend, fröhlich, jubelverbreitend.
Siebente.	Mixolydische.	Tetrardus.	Septimus.	Erhaben, majestätisch, erfreuend.

Plagalische, gerade Tonarten.	Griechische Benennungen.	Lateinische Benennungen.		Character der Tonarten.
Zweite.	Hypodorische.	Subjugalis proti.	Secundus	Dumpf, schwerfällig.
Vierte.	Hypophrygische.	Subjugalis deuteri.	Quartus.	Bewegend, einnehmend, anziehend, kläglich.
Sechste.	Hypolydische.	Subjugalis triti.	Sextus.	Andächtig, lieblich.
Achte.	Hypomyxolydische.	Subjugalis tetrardi.	Octavus.	Allgemein, erzählend, angenehm [1]

(§) ALCUINUS oder ALBINUS *) aus dem 8. Jahrhundert sagt: die plagalischen (Gregorianischen) Tonarten seien nur Theile der authentischen (Ambrosianischen), und werden nur inferiores genannt, weil ihr Ton tiefer ist als der Ton der authentischen. Plagii (πλάγιοι obliqui seu laterales) conjuncte dicuntur omnes quatuor. Quod nomen significare dicitur pars sive inferiores eorum (authenticor.), quia videlicet quaedam partes sunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt; et inferiores, quia sonus eorum pressior est, quam superiorum. Cfr. GERB. Script. eccl. de Mus. sac. Tom. I. p. 27. (§)

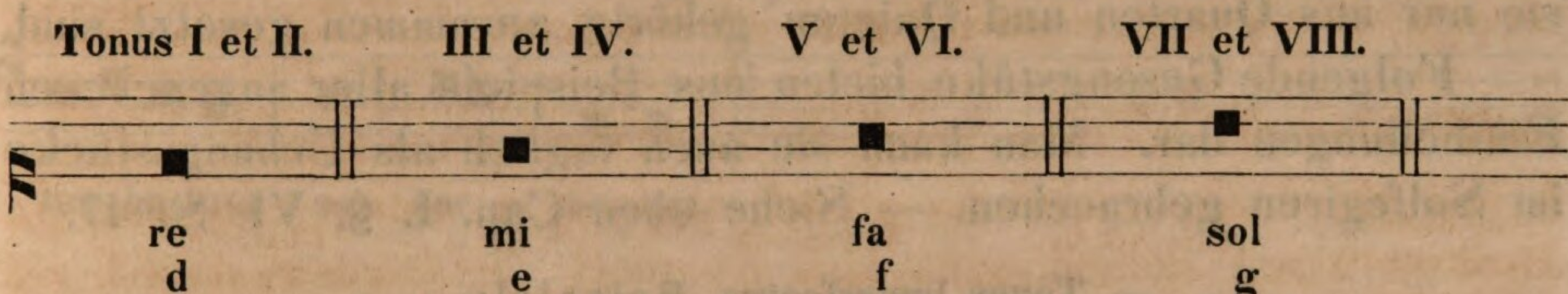
[1] Omnibus est primus, sed et alter, tristibus aptus:

*) (FLACUS ALBINUS), ein Engländer von Geburt, aus der Provinz York, ein Schüler von BEDA, war zuerst Diakon der Kirche zu York (Diaconus Eboracensis), später Abt zu Canterbury, (starb 804) zu Tours in Frankreich als Abt des dortigen Stifts zu St. Martin Einer der kenntnissreichsten Männer seines Zeitalters, und von hohem Verdienste, sowohl durh seinen Eifer für die Wissenschaften, als besonders durch seinen Einfluss auf Kaiser KARL DEN GROSSEN, dessen Freund, Rathgeber und Lehrer er war. Cfr. GUIL. CAVE Histor. liter. p. 348.

2. Die authentischen und plagalischen Tonarten werden wieder in **vollständige** und **unvollständige** oder **mangelhafte** eingetheilt je nachdem sie die Töne der ihr eigenen Tonleiter alle oder nur zum Theile berühren. Demnach nennt man irgend eine authentische Tonart **vollständig** oder vollkommen, wenn die Melodie bis zur Octav der Final-Note geht. Steigt hingegen eine Melodie bis zur Quint oder Sext der Finale, und fällt sie bis zur Quart derselben, so ist die plagalische Tonart vollkommen.

Eine authentische Tonart ist **unvollständig**, wenn sie die obere Octav nicht erreicht, eine plagalische ist **unvollständig** wenn sie nicht bis zur untern Quart seiner Finale absteigt.

Unter **Finale**, Final-Note, Grundton oder Schlussnote versteht man die Note, in welcher ein Gesangstück gewöhnlich schliesst. Die unterste Note der in der Tonart vorkommenden Quint bildet die Finale. Somit hat eine authentische Tonart mit der ihr entsprechenden plagalischen dieselbe Schlussnote. Die regelmässigen Grundtöne der 8 Tonarten sind demnach folgende:



Dieses nannte man: Tetrachord der Finalen.

3. Ueberschreitet eine authentische Tonart die Octav, oder eine plagalische die Quart seiner Finale, so nannte man sie *Cantus plusquamperfectus*, oder *superabundans*, **mehr als vollständig**; gerade so, wie man den Gesang, oder die Tonart, welche die höchste Note seines Ambitus nicht erreicht: *Cantus* oder *modus imperfectus*, und welche die höchste Note seines Ambitus berührt: *Cantus* oder *modus perfectus* nannte. (Vgl. Mus. Nic. Listenii C. X.)

(S) Antony bemerkt: diese Ausdrücke und Gesangs-Ueberschriften habe man vermuthlich gewählt, um den minder geübten Sänger zu warnen, die Melodieen nicht zu hoch oder zu tief anzustimmen. (S)

Tertius iratus, **quartus** dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, **sextum** pietate probatis.
Septimus est juvenum, sed **postremus** sapientum.

So erklärt Adam von Fulda, cap. XV. Cfr. Gerb. Script. III. pag. 356. — Wir sehen daraus dass nicht alle Schriftsteller so ganz genau in der Bezeichnung des Characters übereinstimmen.

4. Ueberschreitet eine authentische Tonart die Grenze ihres Ambitus, oder ihren Grundton mehr als um einen Ton nach unten hin, und reicht sie so bis einige Töne in die ihr entsprechende plagalische Tonart, so nennt man sie *tonus mixtus* oder gemischte Tonart. — Ueberschreitet hingegen eine plagalische Tonart die Grenze ihres Ambitus, oder überschreitet sie ihren Grundton mehr als um eine Sext nach oben, so dass sie einige Töne in die ihr entsprechende authentische Tonart eingreift, so nennt man diese plagalische Tonart eine gemischte.[1]

5. *Commixtus* nennt man eine Tonart, welche sich in eine andere, authentische oder plagalische, einmischt, mit der sie nicht correspondirt.

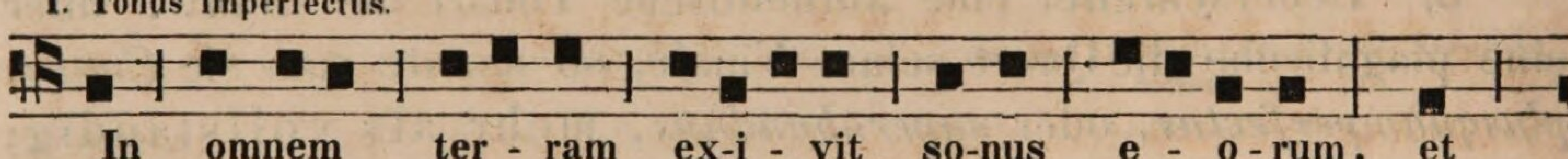
6. Regelmässig, *regularis* ist eine Tonart, wenn sie die regelmässige oben angegebene Schlussnote hat; *irregularis*, unregelmässig hingegen, wenn sie nicht die regelmässige sondern eine andere Schlussnote hat. Man bemerke schon hier, dass die Kirchentöne jede beliebige Note als Grundton haben können, wenn sie nur aus Quarten und Quinten gehörig zusammen gesetzt sind.

Folgende Gesangstüke bieten uns Beispiele aller angegebenen Eintheilungen dar. Man kann sie auch füglich als Uebungsstücke im Solfegiren gebrauchen. — Siehe oben Cap. I. §. VI. S, 47.

Tonus imperfectus, Beispiel:

Antiphona I ad Matutinum de Communi Apostolorum.

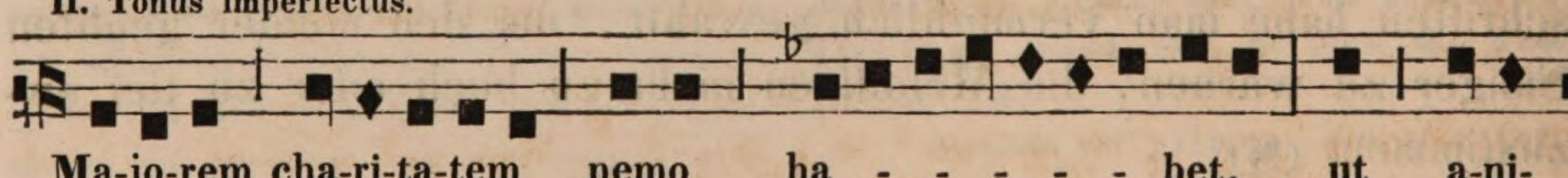
I. Tonus imperfectus.



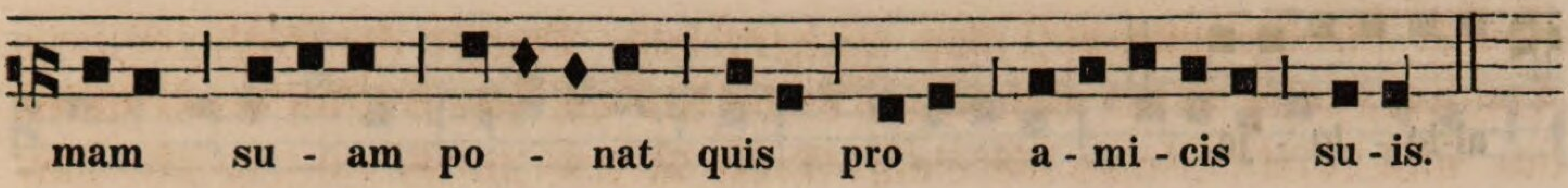


Antiphona II. de Laudibus Apostolorum.

II. Tonus imperfectus.



[1] Die gemischten Tonarten nennt man auch wohl gemeinschaftliche T = communis. Und steigt die authentische bis zur Quart ihrer Finale nach unten, oder steigt die plagalische bis zur Octav ihrer Finale nach oben, so nannte man diese Tonart: tonus oder modus communis perfectus, (GIOS. ZARLINO institut. harm. T. IV. c. 14) was jedoch wohl selten vorkommen möchte.



Antiphona III ad Matutinum Ss. Trinitatis.

III Tonus imperfectus.



Antiphona II de Laudibus F. VI in Parasceve.

IV Tonus imperfectus.



Antiphona V de Vesp. S. Joan. Bapt.

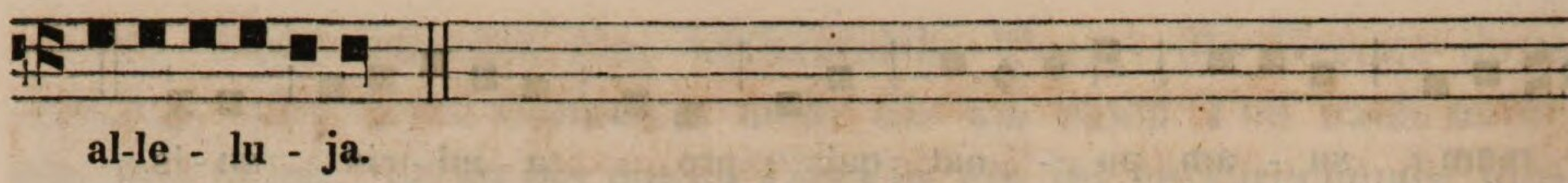
V Tonus imperfectus.



Antiph. I. tert. Noct. Ascensionis D. N. J. Ch.

VI Tonus imperfectus.





Antiph. ad Benedictus F. 4 post Pascha.

VII Tonus imperfectus.



Antiph. ad Benedictus F. 3. post Pascha.

VIII Tonus imperfectus.



Tonus superabundans, Beispiel:

Responsorium I Dom. III. Advt.[1]

I Tonus superapundans.



[1] Durch dieses + Zeichen werden diejenigen Stellen angemerkt, wo die Tonart die ihr eigenthümliche Octav überschreitet.



Hymnus ad Mat. B. V. M.

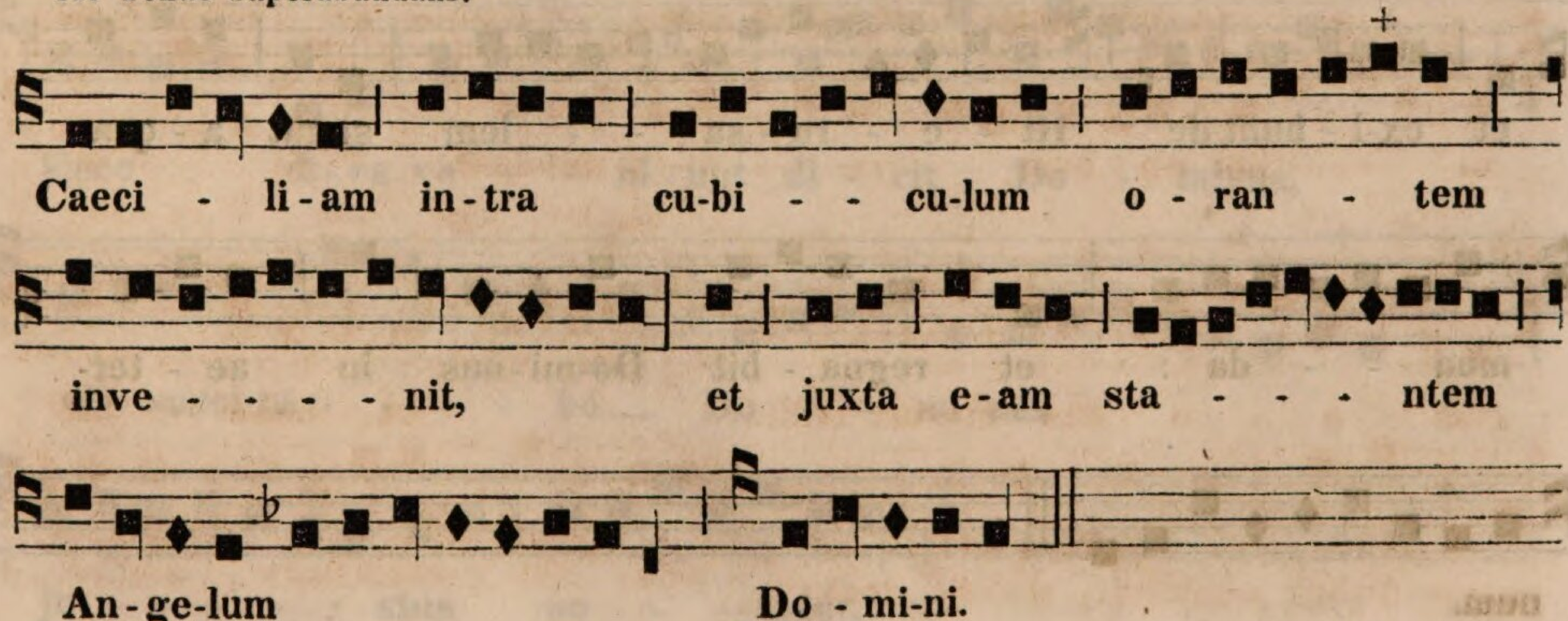
Tonus superabundans.



Der *II Tonus superabundans* kommt bei den Antiphonen nur höchst selten vor. Vielleicht nur in der *Antiph. ad Magnificat in II Vp. Ascens.: O rex gloriae.*

Responsorium V de festo S. Caeciliae.

III Tonus superabundans.



Invitatorium ad Mat. in festo recollationis festivitatum B. M. V.

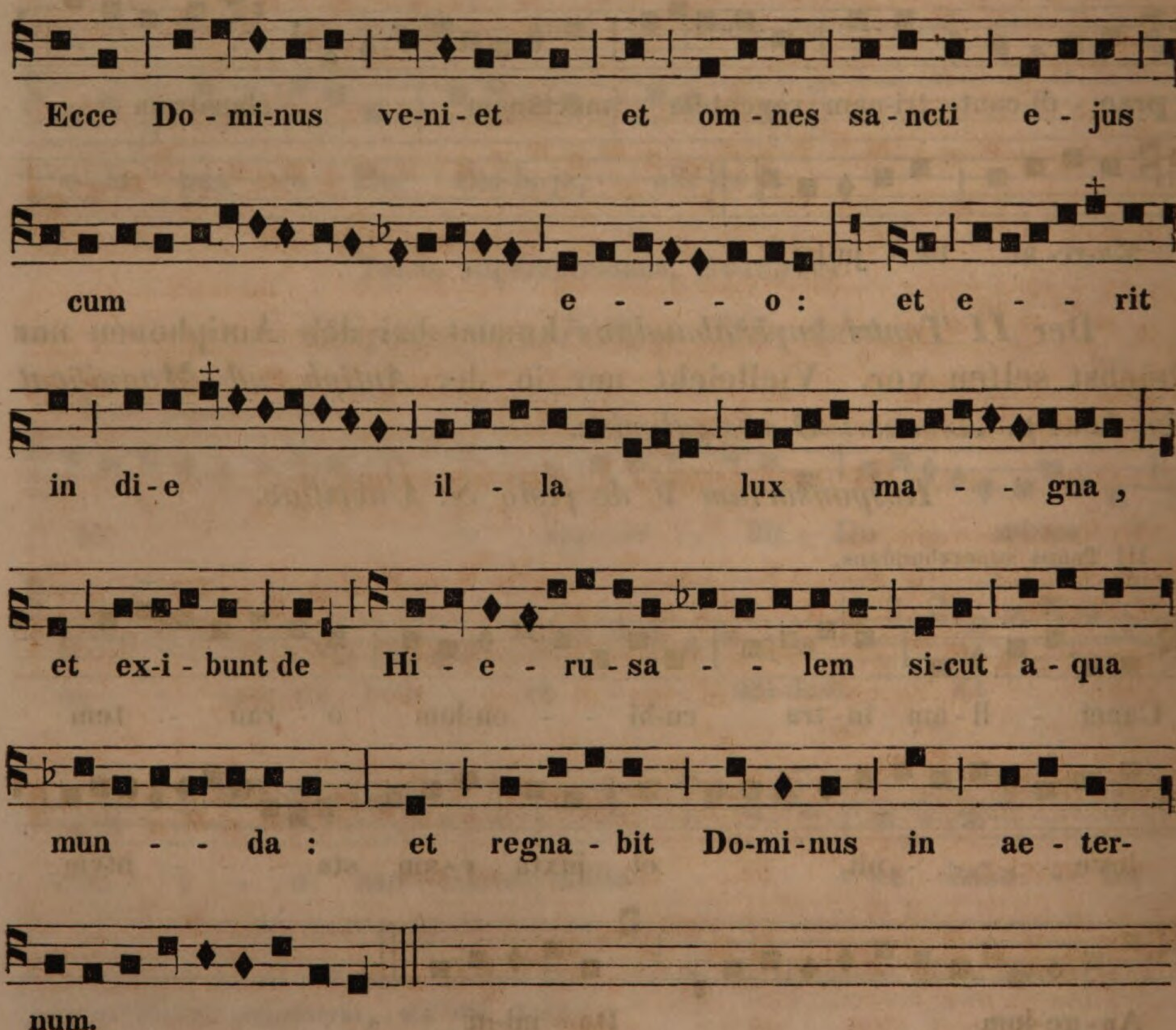
IV Tonus superabundans.



Dieses wird wohl das einzige Beispiel der Art sein.

Responsorium II Dom. II Adv.

V Tonus superabundans.



Introitus Dom. in Albis.

VI Tonus superabundans.



Responsorium I Dom. I Adv.

VII Tonus superabundans.



Responsorium IX ejusdem Dom.

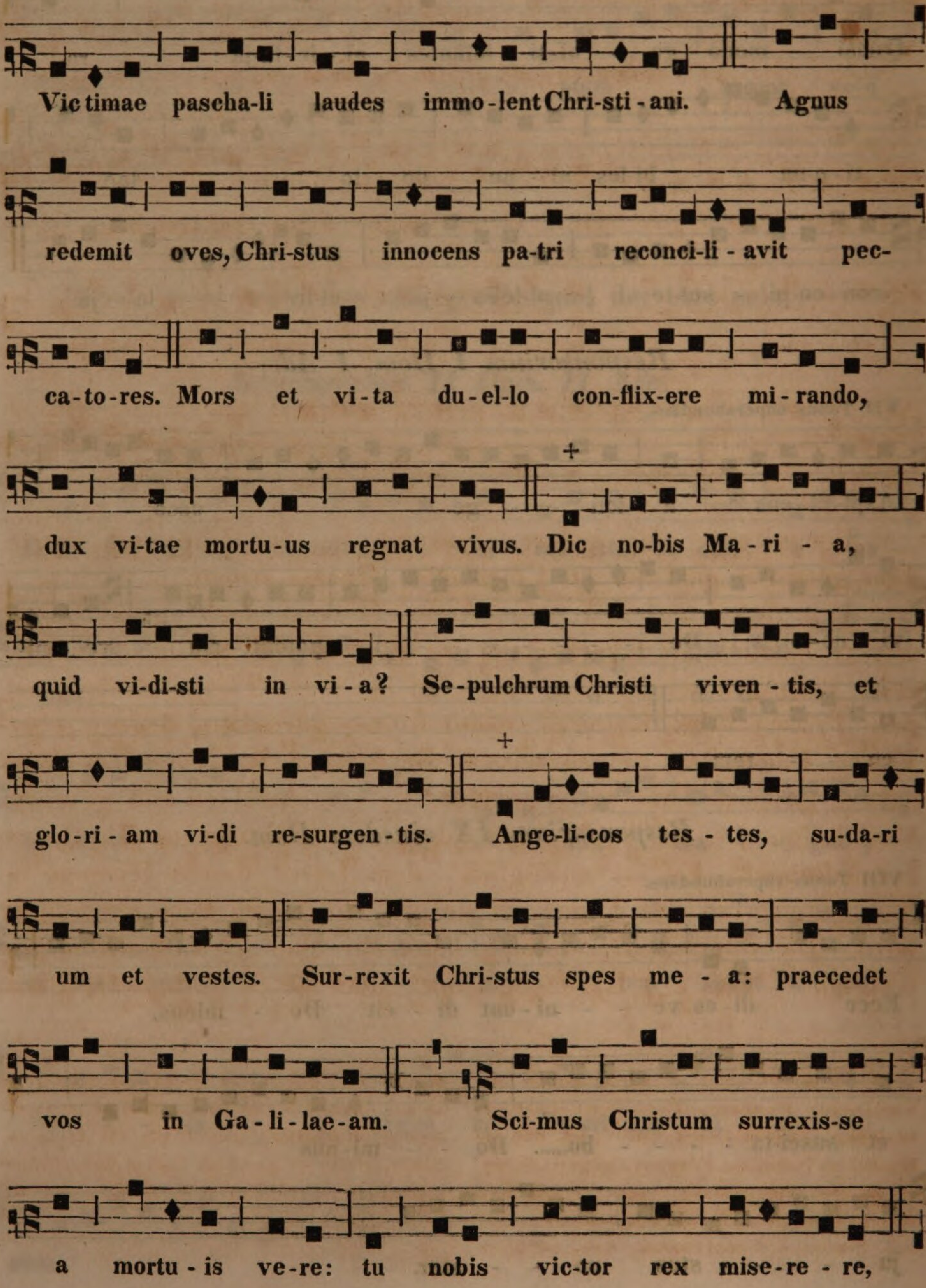
VIII Tonus superabundans.

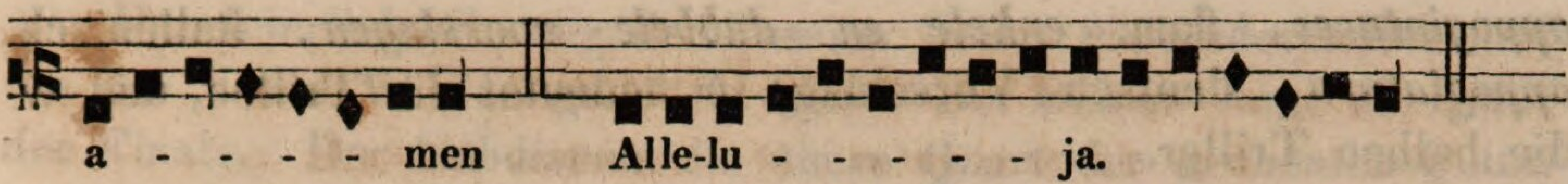


Tonus mixtus, Beispiele:

I et II toni mixti, et communes perfecti.

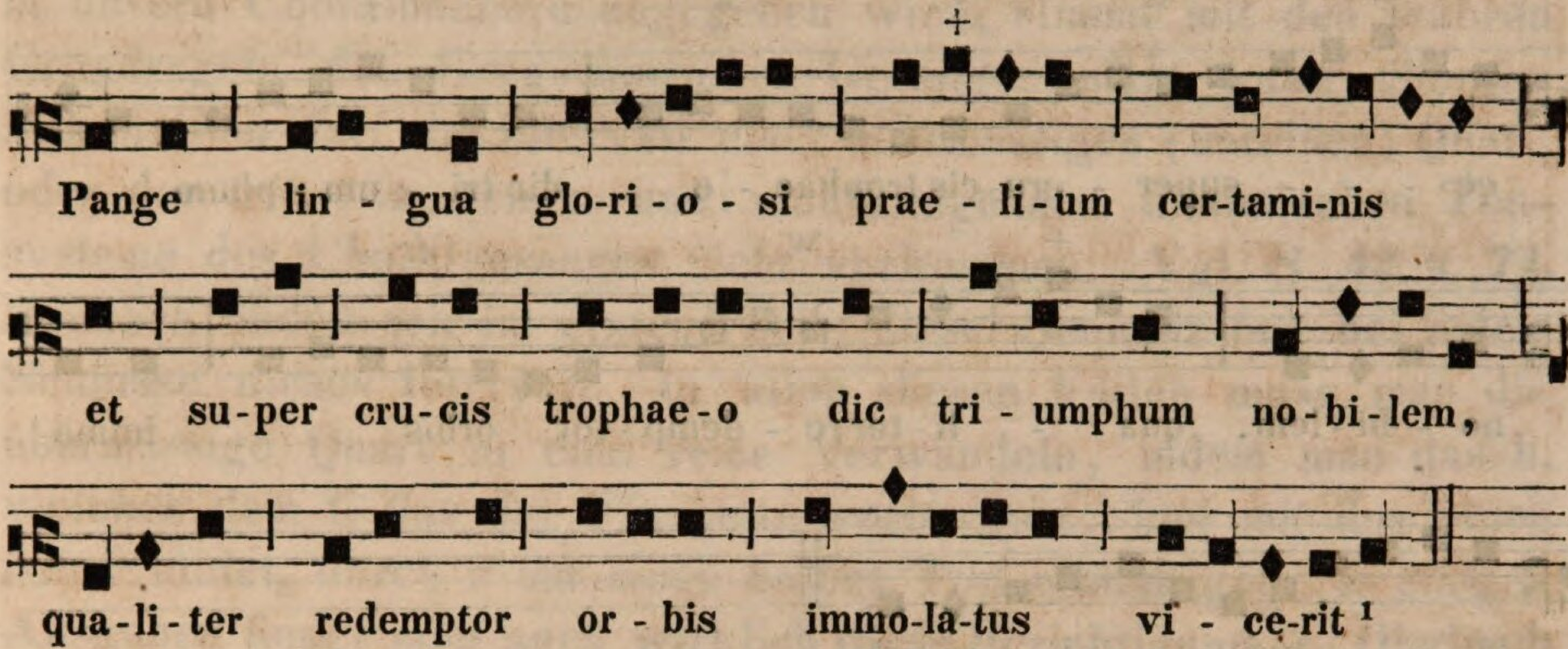
Sequentia in festo Paschae.





III et IV toni mixti. Hier ist der plagalische Ton mit seinem authentischen verbunden.

Hymnus de festo S. Crucis.



Bemerkung. Ein anderes Beispiel, wo der dritte und vierte Ton gemischt sind ist die Communio: *Beatus servus.*

Wir fügen hier den angegebenen Hymnus noch einmal hinzu, wie er nämlich am Charfreitage zu Rom in der Sixtinischen Capelle gesungen wird. Man singt ihn in einem *Tempo allégro*, um den Triumph des Kreuzes dadurch auszudrücken, jedoch ohne Takt. Ungeachtet dessen wissen die Sänger die Noten so anzuhalten, gewisse Töne so in einander zu verschmelzen und gewisse Modulationen so zu beobachten, dass ein vollkommner Rhythmus herauskommt. Es ist unmöglich, dem Leser diesen Hymnus in Noten genau so vor Augen zu stellen, wie er zu Rom ausgeführt wird. Die folgende Darstellung kann nur eine schwache Idee gewähren. — Das (+) Kreuzchen über den Noten bedeutet (franz.

[1] Dieser Hymnus wird gewöhnlich dem Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, geb. in Oberitalien, gest. 600 als Bischof zu Pictavium (Poitiers) zugeschrieben. Es ist aber ohne Zweifel, dass er den Mamertus Claudianus zum Verfasser hat. Der heil. Sidonius Apollinaris, geb. zu Lyon den 5. Nov. 430, redet ihn in seiner Lobrede so an: „Jam vero de hymno tuo, si percunctere quid sentiam; commatibus est copiosus, dulcis, elatus et quoslibet lyricos dithyrambos amoenitate supereminet:" (Cfr. Gerbert de cantu T. I. p. 83.)

appogiatures, flam. *enkele en dubbele voorslagen*, italienisch *appogiatura*, deutsch Vorschlag) *tr* bedeutet die Triller, und *w* die halben Triller.



V. und VI. Ton gemischt. Der authentische gemischt mit seinem plagalischen.

Graduale F. 6 post Cineres.



[1] Dieser Hymnus, wie er zu Rom ausgeführt wird, ist von so bewunderungswürdiger Schönheit, dass ein berühmter Gelehrte D. ANTONIO EXIMENO mehrere Jahre nach Rom kam, um diesen Gesang zu hören. Er hat ihn mit vielen Lobsprüchen erhoben in seinem Dubbio sopra il saggio fundam. di contrapp. del R. P. M. GIO BAT. MARTINI. Roma, Barbiellini 1775. Par. I. §. XI. p. 19. — Conf. BAÏNI mem. II. p. 90.

Der feierliche Gesang der Passion liefert ein anderes Beispiel, wo der V und VI Ton gemischt sind. Der Diacon singt die Quint der Finale. Der Subdiacon die obere Quart der genannten Quint, während der Priester bis zur untern Quart der Finale f singt. Vgl. Theil III. Cap. I. §. V.

VII und VIII Ton gemischt.

Die Melodie dieser Sequenz *Lauda Sion*, wie sie gewöhnlich in unsern Choralbüchern angegeben wird, stimmt mit den wahren Grundregeln des Gregorianischen Gesanges nicht ganz überein. Bekanntlich darf das Intervall einer übermässigen (unreinen) Quart, oder der *triton* im reinen und wohlklingenden diatonischen Tonsysteme des Choralgesanges nicht vorkommen. Vgl. S. 42 u. 74. Dennoch finden wir im ersten Theile dieser Sequenz fast bei jedem Schlusse dieses Intervall. In allen diesen Fällen muss man die übermässige Quart in eine reine verwandeln, indem man das h, welches dem f, das der Finalnote vorhergeht, und mit ihm einen *triton* bildet, durch ♭ um einen halben Ton erniedriget. In einigen Ausgaben findet man auch wirklich diese Berichtigung. — Obgleich wir nun mit dieser uns von den Alten überlieferten Regel ganz einverstanden sind, so sind wir doch der Meinung, dass wir hier der Gregorianischen Verfassung treuer bleiben wenn wir das genannte f auslassen, und diese Schlüsse auf unten angegebene Weise modifiziren. Unsere Gründe hiefür sind folgende:

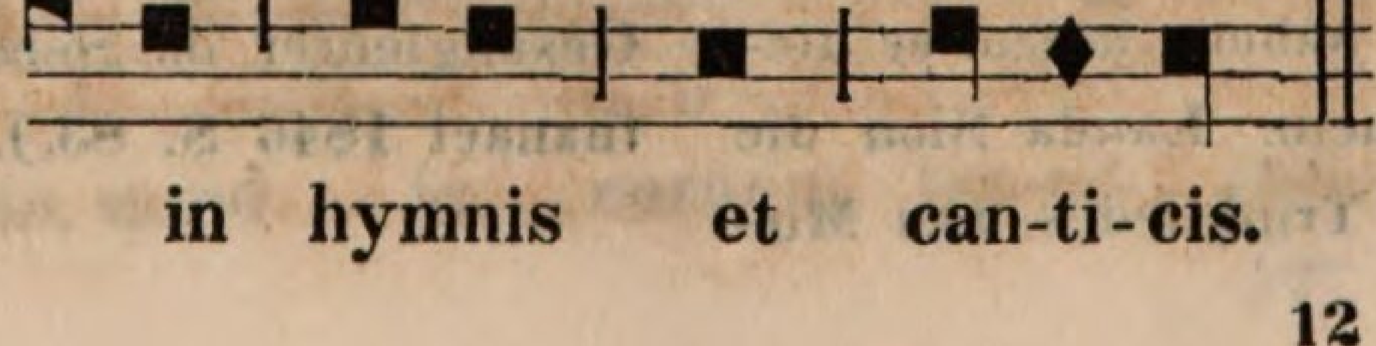
1. Weil man da, wo das b fast als regelmässig erscheinen würde, das h nicht gern durch ein ♭ erniedriget, da man dieses in den alten Choralstücken des VII oder VIII Tones nur höchst selten findet.

2. Weil sich in den ältesten Melodieen des VIII, und noch weniger des VII Tones solche Schlusscadenzen vorfinden, wo der Finalnote das f vorhergeht. Diesemnach könnte die Conclusion auf folgende drei verschiedene Weisen gemacht werden, z. B. bei den Worten:



oder





Ebenso bei den Schlussworten: *nec laudare sufficis. — hodie proponitur. — datum non ambigitur. — mentis jubilatio. — hujus institutio. — phase vetus terminat. — noctem lux eliminat. — -sit in sui memoriam — -tis consecramus hostiam. — vitae vel interitus. — quam sit dispar exitus.* —

Wir bemerken noch mit Vergnügen, dass dieses durch Erhabenheit und Schönheit in mehrfacher Beziehung ausgezeichnete Kirchenlied doch erst aus dem XIII. Jahrhundert herstammt, aus einer Zeit, wo man schon mehr oder weniger von der ursprünglichen Reinheit des Gregorianischen Gesanges abzuweichen anfing.[1]

Sequentia in Solemnitate Corporis Christi.



[1] (S) Wie weit man sich in Frankreich in dieser Beziehung in der neuesten Zeit verirren konnte, das sehen wir aus der methode elementaire de plain chant... par Berthiot... a Paris et a Langves 1835, wie Danjou in seiner Schrift: De l'état et de l'avenir du chant ecclesiastique en France, 1844, anführt. Berthiot glaubte wohl, ein besonderes Verdienst sich erworben zu haben, indem er dieser Frohnleichnams-Sequenz Lauda Sion die Melodie des bekannten Trinkliedes aus Mozarts Don Jouan: „Treibt der Champagner das Blut erst im Kreise" — !!! unterlegte. — Eben so schändlich verfuhr Berthiot mit der Antiphon: Veni Sancte Spiritus, der er die Melodie des Liedes: „Wir winden dir den Jungfernkranz" aus der Oper „der Freischütz" von C. M. v. Weber unterlegte. (Vgl. den Auszug aus Danjou von Herrn A. Stein, Gesanglehrer im Seminar zu Cöln, — im Nathanael 1846 S. 83.). (S)


fratrum du-o-denae datum non ambigi-tur. Sit laus
plena, sit so - - nora, sit jucunda, sit de-co-ra mentis
ju-bi-la-ti-o. Di-es e - nim solemnis a-gi-tur, in
qua men-sae prima re-co-li-tur hujus insti-tu-ti-o. In
hac men-sa no-vi re-gis, no-vum pascha no-vae le-gis
phase ve-tus termi-nat. Ve-tusta - tem no - vi-tas, umbram
fu - gat ve - ri-tas, noctem lux e-li-mi-nat. Quod in
coena Christus gessit, fa-ci-en - dum hoc expressit, in
su - i memo - ri - am. Doc-ti sa-cris insti - tu - tis, pa - nem,
vi - num, in sa-lu-tis consecramus ho-sti - am. Dogma
da-tur Christi - a-nis, quod in carnem tra-sit pa-nis, et vi-num


in sanguinem. Quod non ca-pis, quod non vi-des, a-nimo-sa
firmat fi-des, prae-ter re-rum ordi-nem. Sub di-ver - sis
speci-ebus, signis tantum, et non rebus, la-tent res ex-imi-ae.
Ca-ro ci - bus, sanguis po-tus, ma-net ta-men Chris-tus to-tus
sub u-traque spe-ci - e. A su - mente non conci-sus, non
confractus, non di-vi-sus, in-te-ger ac-ci-pi - tur. Su-mit unus,
sumunt mil-le, quantum is-ti, tantum il-le, nec sumptus
consumi-tur. Sumunt bo-ni, sum-unt ma - li, sor-te
ta-men in-aequa-li, vi-tae vel in-te-ri-tus. Mors est ma-lis,
vi-ta bo - nis, vi-de pa-ris sumpti-o-nis quam sit dis-par
ex-i-tus. Frac-to demum sacramen-to, ne va-cil-les, sed

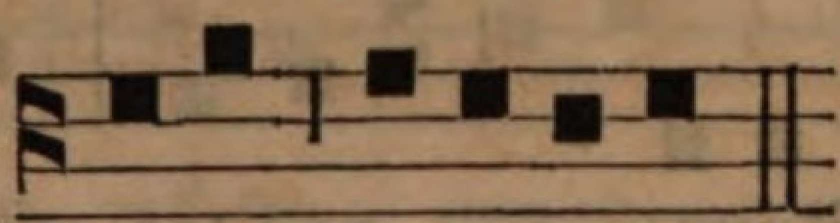

me-mento, tan-tum es-se sub fragmen-to, quan-tum to-to
te-gi-tur. Nul-la re-i fit scis-su-ra; sig-ni tantum fit
frac-tu-ra; qua nec sta-tus, nec sta-tu-ra sig-na-ti mi-nu-i-tur.
Ecce pa-nis ange-lo-rum, factus ci-bus vi-a-to-rum; ve-re
pa-nis fi-li-orum, non mit-tendus ca-nibus. In fi-gu-ris
prae-signa-tur cum I-saac immo-la-tur; Agnus paschae
de-pu-ta-tur: da-tur manna patri-bus. Bone pas-tor, pa-nis
ve-re, Je-su, nostri mi - - se-re-re, tu nos pasce, nos
tu-e-re, tu nos bona fac vi-de-re, in terra viventi-um.
Tu, qui cuncta scis et va-les, qui nos pascis hic
mor-ta-les, tu-os i-bi commen-sales, co-haere-des et soda-les



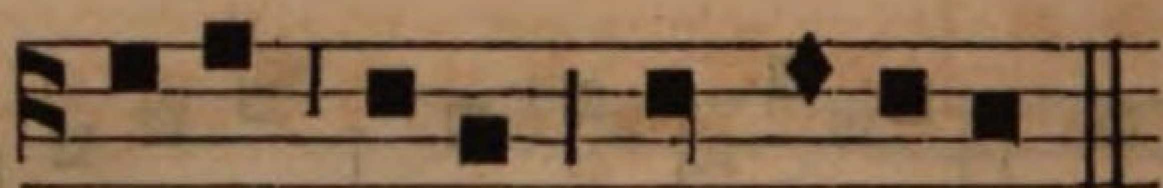
(S) Vgl. oben S. 50 die Note (S) 1. Da es gewiss ist (?), dass THOMAS VON AQUIN, mit dem Zunamen *doctor angelicus* (geb. 1224), auf Geheiss des Papstes URBAN X. i. J. 1264 zu der angeordneten Frohnleichnamsfeier die Liturgie verfertiget hat, so darf man ihn auch mit Recht, wie schon seit Jahrhunderte geschehen, für den Verfasser der an diesem Feste gebräuchlichen Gesänge halten. Wer hierüber sich mehr belehren will, vergleiche: Dr. BINTERIM, Denkwürdigkeiten V. Bd., 1. Th. 277, und CHAPEAVILLE Gest. Pont. T. II. p. 646. — Soviel lässt sich mit Gewissheit sagen, dass das ganze Officium des Frohnleichnams und vorzüglich die Sequenz *Lauda Sion* ein wahres Meisterstück der classischen Kirchen-Composition ist. Die Melodie selbst bewegt sich in dem Ambitus des siebenten und achten Tones d. h. sie ist mixolydisch und hypomixolydisch gemischt. Eine der allergelungensten Stellen darin ist der Vers: *Mors est malis vita bonis etc.* Wie treffend und kräftig kündigen die vier simpeln Noten



dem bösen Fluch, wie sanft hingegen die folgenden



dem Frommen Seligkeit, wie passend vereinigt dann der Schlusssatz:



durch modulationsreiche Gewandtheit und Zurückschreitung in den Grundton beide entgegengesetzte Ideen, und bekräftiget sie als von der ewigen Wahrheit ausgesprochen durch die tiefen Ernst erregenden Schlusstöne



(S)

Toni commixti, Beispiele:

Tonus I commixtus cum VI, et mixtus cum II, plagali.

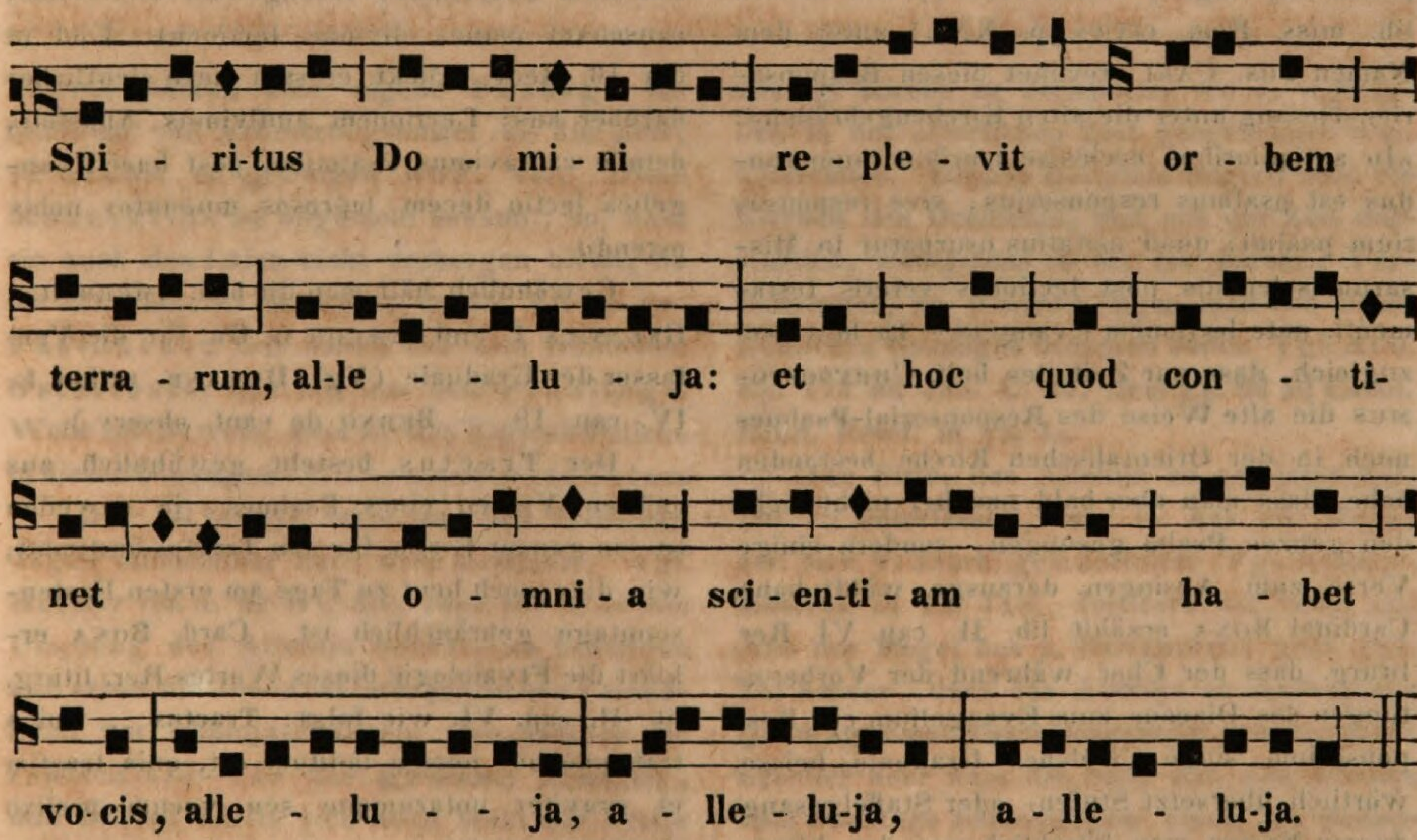
Introitus Dom. XV post Pentecosten.





Tonus VIII commixtus cum I, V et VI.

Introitus in Dominica Pentecostes.



Man sieht, dass diese Melodie aus dem VIII Ton geht, und in g schliesst, obgleich sie im Anfange den ersten, in der Mitte den fünften und sechsten Ton vermuthen liess.

Beispiele irregulärer Tonarten:[1]

Tonus II irregularis.

Graduale Vigiliae S. Andreae.[2]



[1] Beispiele regelmässiger Tonarten werden wir hier nicht anführen, denn alle früher angeführten Stücke haben regelmässige Tonarten, und als solche ihre regelmässige Finale.

[2] Das Gradual — Graduale, findet sich schon in den ersten Zeiten der Kirche. Damals war es gebräuchlich, dass der Lesung der Bücher des alten Testamentes, oder der Propheten, wie auch der Lesung aus dem neuen Testamente, die in irgend einem Capitel der Apostolischen Sendschreiben, oder Apostelgeschichte selbst bestand, (Epistel, Epistola) ein Responsorium (Cantus responsorius) folgte; THOMASIUS (praef. in ant. lib. miss. Rom. eccles. p. XXI.) unter dem Namen JOS. CARI, rechnet diesen Responsorien-Gesang unter die alten Kirchengebräuche: „In antiquioribus ecclesiae moribus numerandus est psalmus responsorius, sive responsorium psalmi; quod usitatius usurpatur in Missarum solemniis post lectiones veteris testamenti, ante lectionem Evangelii.“ Er beweiset zugleich, dass zur Zeit des heil. CHRYSOSTOMUS die alte Weise des Responsorial-Psalmes noch in der Orientalischen Kirche bestanden habe, dass man aber bald nachher nicht mehr den ganzen Psalm gesungen, sondern einige Verse zum Absingen darausge wählt habe. Cardinal BONA erzählt lib. II. cap. VI. Rer. liturg. dass der Chor während der Vorbereitungen des Diacons zum Evangelium ein Responsorium singe, welches Graduale heisse, wörtlich übersetzt Stufen- oder Staffelgesang, dessen Namen man fälschlich von den Altarsstufen herleitete, indem er von den Stufen des Ambons (eines orhöhten Platzes) oder des Pultes (pulpiti), wo es gesungen wurde, abstammet. Vgl. Ord. Roman. VI. apud MABILLON. Tom. II. Musaei Ital. pag. 72 № 5., und CASSANDERS Erklärung dieser Stelle cap. 21.

Wie alt der Gebrauch des Graduals in der Kirche sei, lässt sich mit Gewissheit nicht angeben. In dem Antiphonal GREGORS DES GROSSEN finden sich freilich die Graduale (Gradualia), wie sie das Jahr hindurch an den verschiedenen Festen sollen gesungen werden, angegeben, allein dass si vor GREGORS Zeiten schon im Gebrauch waren, erhellet aus folgenden Worten des heil AUGUSTINUS. In der 8. Rede über die Worte des Apostels sagt er: Apostolum audivimus, Psalmum audivimus, Evangelium audivimus, consonant omnes divinae lectiones. Und in der 10. Rede drückt er sich noch deutlicher darüber aus: Lectionem audivimus Apostoli, deinde cantavimus Psalmum, post haec Evangelica lectio decem leprosos mundatos nobis ostendit.

Gewöhnlich hält man die h. h. AMBROSIUS, GELASIUS I. und GREGOR D. GR. für die Verfasser der Graduale (Vgl. DURAND. ration. L. IV. cap. 19. — BERNO de cant. observ.).

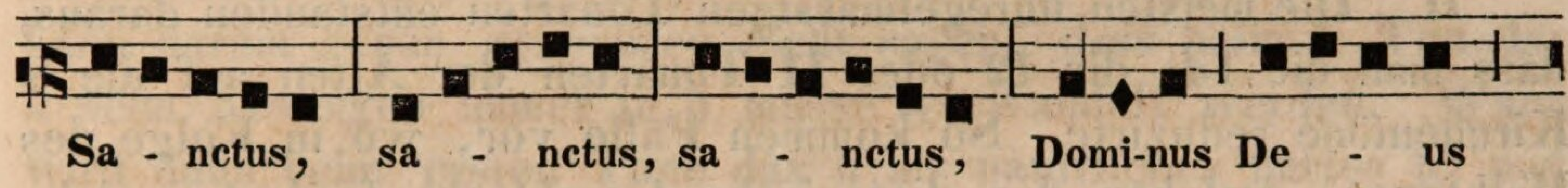
Der Tractus besteht gewöhnlich aus mehren Versen eines Psalmes, ja zuweilen ist ein ganzer Psalm für den Tractus bestimmt, wie dies noch heut zu Tage am ersten Fastensonntage gebräuchlich ist. Card. BONA erklärt die Etymologie dieses Wortes Rer. liturg. lib. II. cap. VI. wie folgt: Tractus ... cui a trahendo hoc nomen inditum est, quia tractim et graviter notarumque seu vocum prolixo decursu cantatur.

Wiewohl sich die Melodie eines Tractus durch schwerfälliges, trauriges Fortschreiten merklich von der des Garduals unterscheidet, so ist doch die musikalische Form beider Gesangsarten ziemlich gleich. In den meisten



Tonus V irregularis.

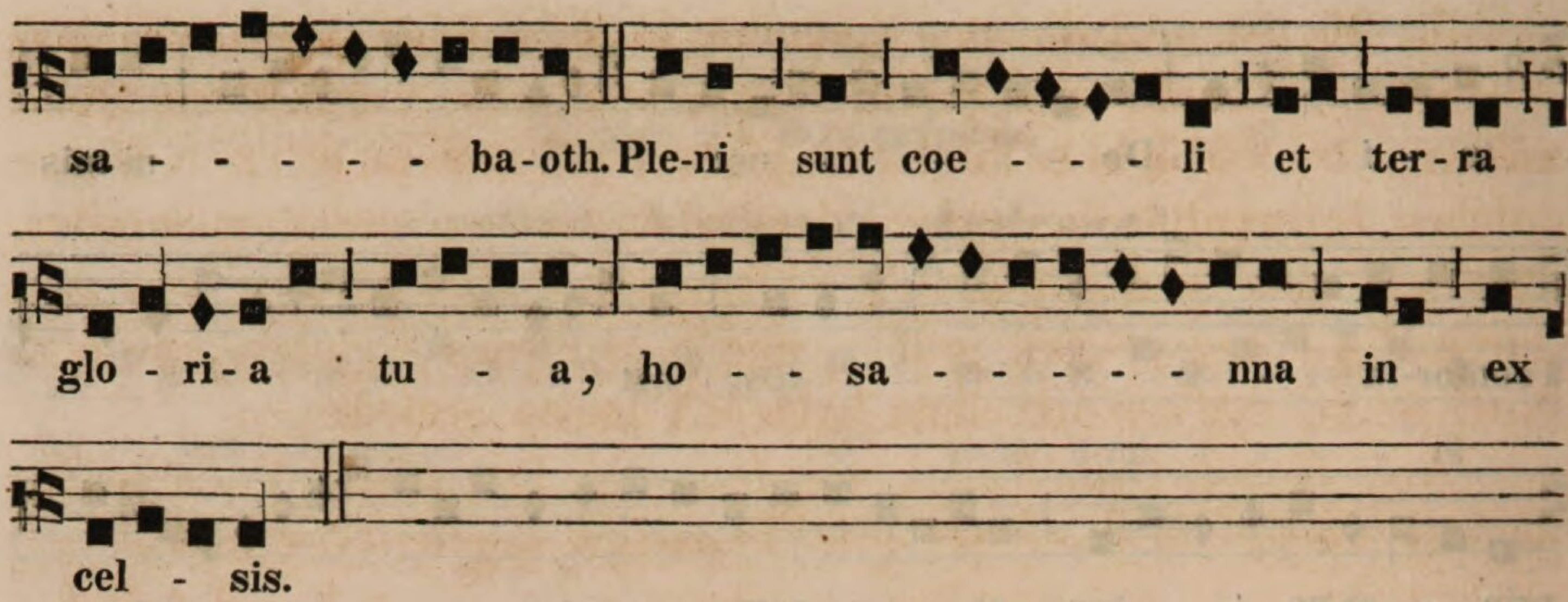
Sanctus in Missa semiduplici.



Tractus kommt eine eigene P a s s a g e als Merkmal und Erinnerungsmittel an die Zeit, zu welcher er gesungen wird, vor. Diese M o d u l a t i o n ist allgemein bekannt, so, dass sie auch den Laien nicht verborgen bleibt, da sie oft äussern: man hört in der Kirche den F a s t e n t o n, wir nahen uns dem fröhlichen O s t e r f e s t e, und mit ihm dem F r ü h l i n g e. Wohl ein Beweis, dass sie das Eigenthümliche in dieser Gesangsart f i n d e n und m i t f ü h l e n.

Das A l l e l u j a folgt an den festlichen Tagen unmittelbar nach dem Graduale. Vgl. Rupert lib. I. de Off. div. cap. 15. Was den Ursprung des Alleluja betrifft, so bedienten sich schon die Juden bei ihrer jährlichen Passah-Feier der Alleluja-Psalmen. Sie nannten die Psalmen 113—118 das **grosse Hallel**, und hierauf dürfte sich auch wohl die Stelle beim M a t t h. XXVI, 30. beziehen, weshalb mehrere Schriftsteller die Sanction des Alleluja von Christus und den Aposteln herleiten. Gregor der Grosse bezeugt in seinen Briefen (lib. IX, ep. 12. pag. 940) ausdrücklich, dass der gottesdienstliche Gebrauch des Alleluja aus der Kirche zu Jerusalem, wo es vorzüglich in der österlichen Zeit gebräuchlich war, herstamme. Diesem Beispiele folgten bald die Kirchen des Occidents, und mit der Zeit entstanden, wenigstens in der lat. Kirche, Verordnungen, an welchen Tagen man sich dieses fröhlichen Gesanges bedienen sollte. Vgl. Aug. Ep. 119 ad Jan. C. 17. item Ep. 86 ad Casul. Hier. Praef. in Ps. L.

Die Sitte, das Alleluja zu gewissen Zeiten zu unterlassen, war in der lat. Kirche seit dem V. Jahrh. gebräuchlich. Vgl. August. Enarrat. in Ps. 118. Instituta est nobis etc. Aus der Regel des h. Benedictus geht Cap. 15. hervor, dass das Alleluja zu Anfang der Quadragesimal-Faste eingestellt wurde. Kurz nachher aber kam die Sitte auf, das Alleluja vom Sonntage Septuagesima (über die Bedeutung dieses Wortes vgl. Onomasticon Guilelm. Burii S. 431.) an einzustellen: dies geht aus dem Antiphonal Gregors des Grossen deutlich hervor, wo an gedachten Sonntagen statt des Alleluja der Tractus vorgeschrieben wird.



Diese Melodie ist aus einem unter Paul V. erschienen Graduale genommen. Die Römer behaupten, diese Ausgabe sei die beste von allen.

Bemerkung I. Gegenwärtig findet man die irregulären Tonarten nur sehr selten in unsern Gesangbüchern, weil sie durch die Transposition grössten Theils verschwunden sind.

II. Die meisten unregelmässigen Tonarten entstanden daraus, dass man die 14, die 12 oder 11 Tonarten der Alten auf die 8 Kirchentöne reduzirte. So kommen Fälle vor, wo in Folge des Halbtones, welchen das diatonische Geschlecht fordert, solche Kirchen-Tonarten nothwendig unregelmässig werden, wo sie nämlich ihre Finale ändern. Wir werden dieses erst beim §. VI. recht verstehen, wenn wir da die Transposition der Tonarten werden abgehandelt haben.

§. IV.

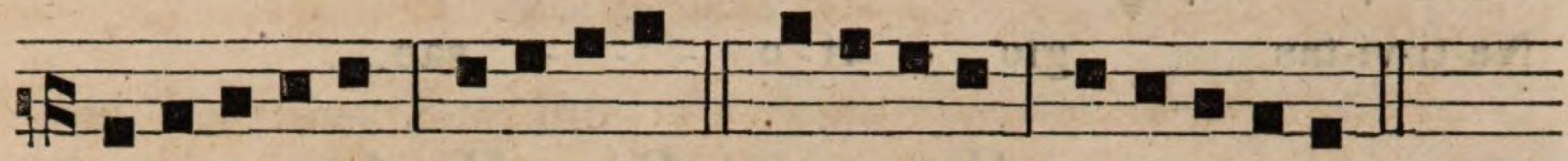
Gebrauch des zufälligen ♭ bei den Kirchen-Tonarten. — Fernere Bemerkungen über alle Tonarten.

1. Aus der oben (Cap. I. §. III. n. 5 S. 38 u. f. und Cap. II. §. 1. S. 70.) angebenen Erklärung sehen wir, dass der Gebrauch des ♭ im Gregorianischen Gesange nur zufällig und ausnahmsweise vorkommen sollte.

2. Eben so sicher ist es von der andern Seite, dass sein Gebrauch sich schon zur Zeit des Guido von Arezzo vorfand, der bekanntlich im Anfange des XI. Jahrhunderts lebte. Hören wir seine eigenen Worte: „Et ideo additum est (♭ molle) quia F cum quartà à se ♮ (si = h) tritono differente nequibat habere concordiam (Cfr. Gerb. script. II. pag. 8.)“.

3. Es ist deshalb eine Grundregel beim Choralgesange, dass weder eine übermässige Quart, *triton*, noch eine verminderte Quint zulässig ist. Hieraus folgt nun, dass alle Passagen, wo man solchen Intervallen begegnet, dergestalt müssen geändert werden, dass sie rein und wohlklingend werden. Das ist es, was man durch das ♭ bezwecken will, wenn man dieses Zeichen vor eine Note setzt, um sie um einen halben Ton zu erniedrigen.

Aus dieser Grundregel werden alle folgenden Vorschriften für den Gebrauch des ♭ für alle Tonarten abgeleitet.

I Tonus. 

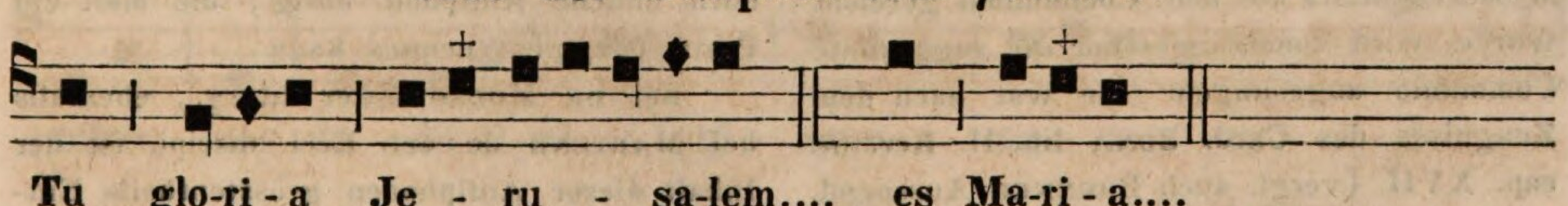
4. Da der erste Ton (Tonart) aus der Quint d-a, und der obern Quart a-d besteht, so ist klar, dass das h wesentlich (natürlich oder) hart ist, da diese Note einen Theil der ersten Art von Quarten ausmacht, wo der Halbton zwischen der zweiten und dritten Stufe liegt; Vgl. Cap. II, §. II, Folgerung IV. S. 76. Man kann darum genau genommen nicht sagen, dass beim I. Ton das h beim Absteigen immer in b müsse verwandelt werden. Wann wird dann beim ersten Tone das h als natürliches hartes h, und wann als weiches, oder erniedrigtes h, d. i. als b gesungen? Antw. Beim ersten Tone wird das h als h gesungen:

1. Wenn der erste Ton seine ganze Ausdehnung hat, in seinem ganzen Ambitus vorkommt, d. i. wenn er in unmittelbar oder nicht in unmittelbar auf einander folgenden Tönen bis zur Octav steigt. Ebenfalls dann, wenn er nur bis a absteigt.

Beispiel:



Aus der Antiphon *tota pulchra*.



[1] Dieser Hymnus wird mit Unrecht dem heil. BERNARD zugeschrieben, denn GERBERT (II. p. 23) hat ihn in einem alten Manuscripte zu St. Gallen gelesen, das wenigstens zweihundert Jahre vor BERNARD geschrieben war. Vgl. J. HOMMEY Suppl. Patrum p. 153.

Das erste h muss hart genommen werden, weil es mit der folgenden Passage über *maris* nur ein Ganzes bildet.

2. Wenn er nur bis c steigt, und wenn das untere f weder unmittelbar vorher oder unmittelbar nachher vorkommt.

Beispiel:

Responsorium IV de Nativ. B. M. V.



Communio[1] *Dom. IV Adv.*

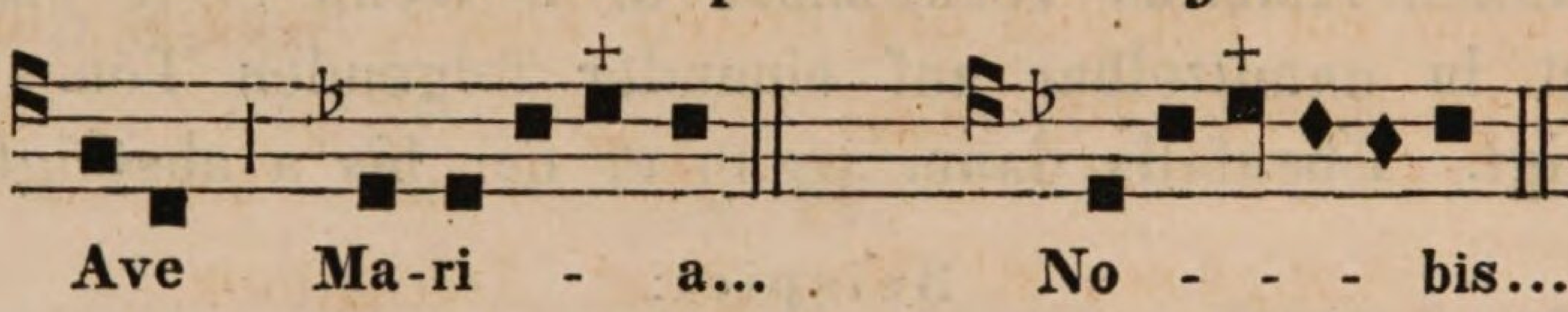


Der erste Ton fordert im Gegentheile das weiche b:

1. Wenn die Melodie nicht höher geht als bis h über der Finale, was ziemlich oft eintrifft. In diesem Falle ist der erste Ton *commixtus cum VI tono.*

Beispiel:

Aus der Antiphon: *Salve regina.*

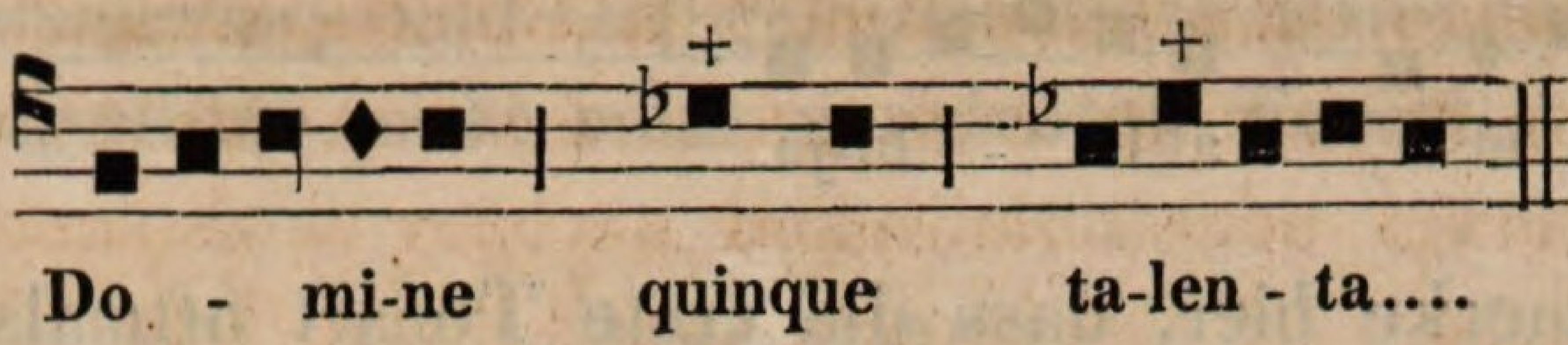


[1] Communio oder Antiphona ad Communionem.

(S) Während der Priester communicirt, und den Gläubigen früherhin unter der heil. Messe ebenfalls die heil. Communion gereicht wurde, wird vom Sängerchor die sogenannte Communio abgesungen. Sie war nach dem Zeugnisse des Card. BONA lib. II. Rer. lit. cap. XVII. (vergl. auch BRENNER Ausspend. der Eucharistie S. 127) ein, zu diesem Zwecke eigends bestimmter Psalm nebst Antiphon, wie sie auch in GREGORS DES GROSSEN Antiphonar steht. So lange die Volks-Communion dauerte, wurde dieser Psalm entweder zum Theil, oder auch ganz gesungen, je nachdem es die Zeit verstattete. — Als später die Volks-Communion aufhörte, verschwand der Psalm, und es blieb nur die noch übliche Antiphon übrig, die man ein Psalm-Fragment nennen kann.

Bei DE MOLEON iter liturg., ebenfalls bei MARTENE de vet. Eccl. discipl. ist der Inhalt dieser Antiphonen grösstentheils Einladung oder Ermahnung zum würdigen Genusse der heil. Communion. Ausführlich hierüber handelt GERBERT de cantu etc. Tom. I. pag. 458.

Antiphona I de Communi Conf.



2. Wenn die Melodie nur bis c geht, und unmittelbar vor oder nach h ein f steht, welches eine übermässige Quart, *triton*, und dadurch einen Missklang bildete.

Beispiele:

Aus dem Introitus *Laudate, de festo septem Martyrum.*



Aus der Antiphon *ad Magnificat, Ascensionis D. N. J. Ch.*



Hier noch ein Beispiel des ersten Tones, welcher alle diese Modificationen in sich vereiniget.

Antiphona ad Magnificat, Ascensionis.





Man bemerke hier, dass die erste Tonart oftmals einen ganzen — nicht haben — Ton unter seiner Finale hat, ohne dass sie mit der zweiten, mit ihr correspondirenden plagalischen Tonart gemischt ist.

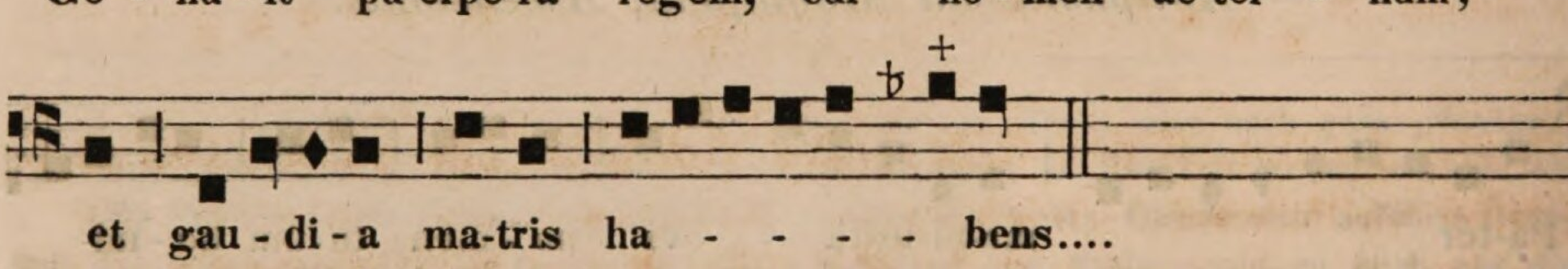
II Tonus. 

5. Obgleich die diatonische Tonleiter bei der zweiten Tonart h fordert, so muss doch bisweilen b genommen werden, und zwar immer dann, wenn diese Note über der Finale dieses Tones vorkommt. Da nun diese Tonart als plagalische nicht höher als bis zur Sext vom Grundtone aus steigen kann, so wird diese Sext, welche h ist um einen halben Ton erniedrigt, wird b, weil sonst das h zu dem unterliegenden f einen *triton,* eine übermässige Quart, welche eine Dissonanz ist, bilden würde.

Beispiel:

Antiphona de Laud. Nativitatis D. N. J. Ch.





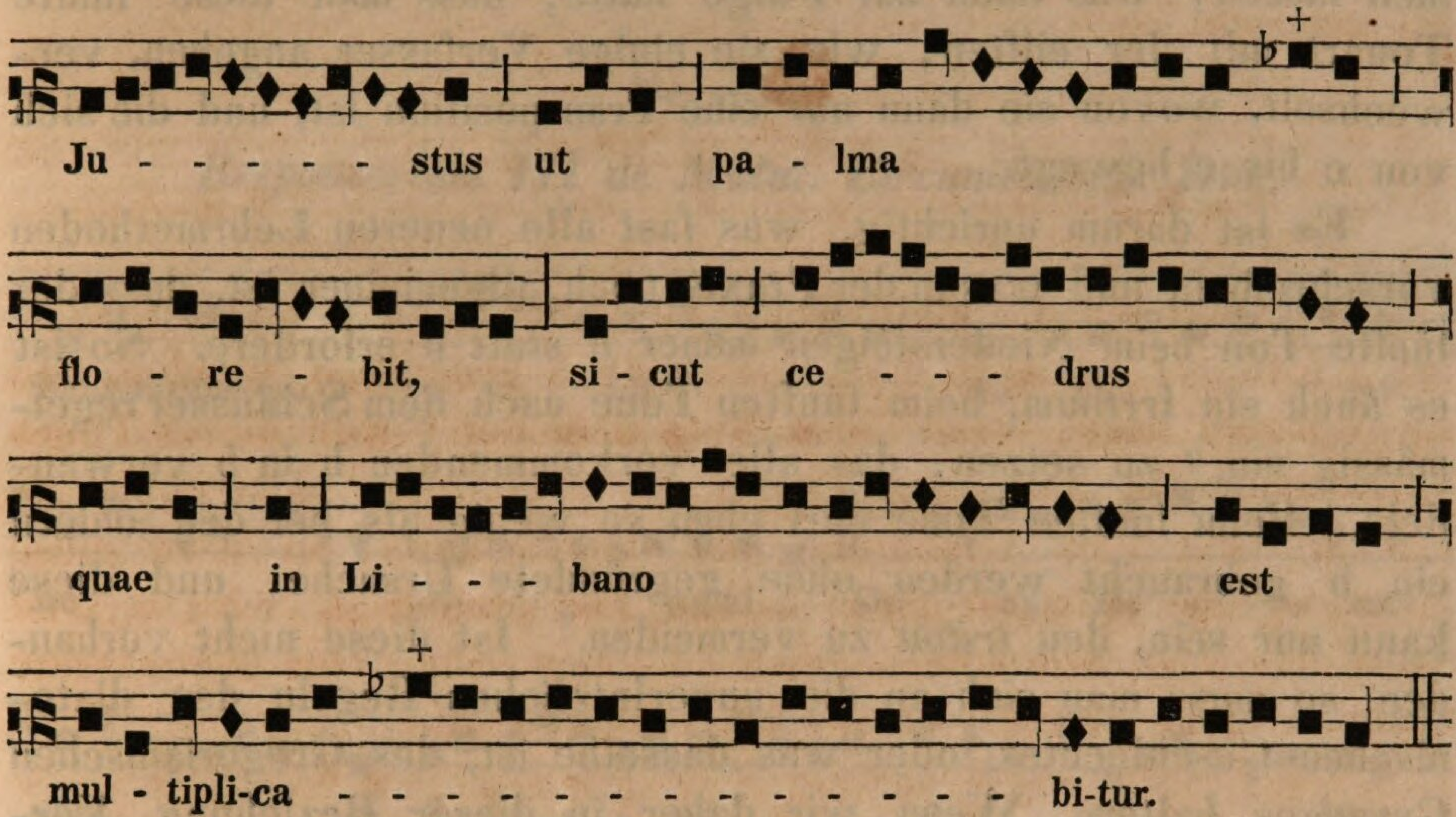
III Tonus. 

6. Bei dieser dritten Tonart muss wesentlich h gesungen werden, weil ihr sonst die ihr eigene Quint e-h fehlen würde. Dennoch kann hier der Fall eintreten, dass man b gebrauchen muss, und zwar immer dann, wenn man den *triton,* die übermässige

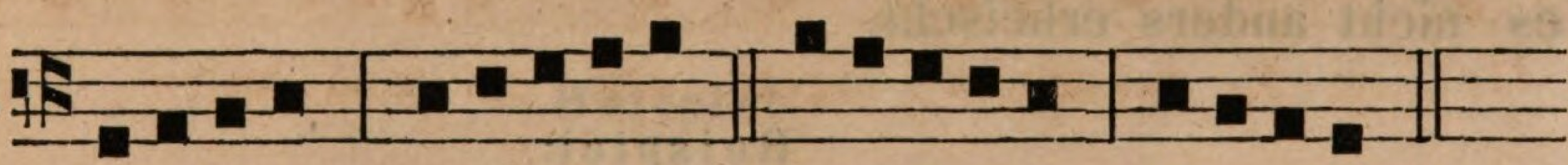
Quart vermeiden muss. Aber in diesem Falle ist diese Tonart ein *tonus commixtus*, und so gehören diese Passagen, wo das b vorkommt, eigentlich nicht mehr zur dritten Tonart.

Beispiel:

Offertorium de Missa S. Joan. Evang.



Der dritte Ton hat oftmals noch eine Note unter seiner Finale. Bisweilen geht er sogar bis c nach unten, wo er dann aber mit seinem plagalen, dem vierten Tone gemischt ist.

IV Tonus. 

7. In Betreff des Gebrauches von h ist der vierte Ton dem dritten vollkommen gleich.

Bei dieser Tonart kommt selten die untere Quart vor. Ein Beispiel haben wir jedoch Cap. I. §. VI. n. 4, S. 68. angegeben.

Dagegen finden wir den halben Ton, welcher ihr unten fehlt oftmals oben, so dass sich die Melodieen aus dieser Tonart zwischen c-c statt zwischen h-h bewegen.

Zuletzt bemerke man noch, dass dieser vierte Ton sich oftmals mit dem dritten, seinem plagalen vermischt, woher er schwer erkennbar wird.

V Tonus. 

8. Auch bei der fünften Tonart muss oft b statt h gebraucht werden. Gerade bei dieser Tonart hat man sich in neuerer Zeit den zu häufigen Gebrauch des b am meisten zu Schulden kommen lassen, was dann zur Folge hatte, dass man diese fünfte Tonart mit der eilften, wie sie einige Verfasser angeben, verwechselt, wovon sie dann nur eine Transposition ist, und die sich von c bis c bewegt.

Es ist darum unrichtig, was fast alle neueren Lehrmethoden vorschreiben, und was in der Praxis noch allgemeiner ist, dass der fünfte Ton beim Niedersteigen immer b statt h erfordere. So ist es auch ein Irrthum, beim fünften Tone nach dem Schlüssel regelmässig ein ♭ zu setzen, das alle vorkommenden h in b verwandele.[1] Beim fünften Tone darf eben so wenig als bei den andern ein b gebraucht werden ohne gegründete Ursache, und diese kann nur sein, den *triton* zu vermeiden.[2] Ist diese nicht vorhanden, so muss man sich an die unverletzlichen Regeln des diatonischen Geschlechtes, oder was dasselbe ist, des Gregorianischen Gesanges halten. Wenn wir daher in dieser Beziehung Vorschriften geben wollen, so können und dürfen dieselben nur natürliche Folgerungen aus dieser grossen Grundregel sein.

1. Beim fünften Tone muss also bei aufsteigender Tonleiter immer h genommen werden, so lange der Uebellaut des *triton* es nicht anders erheischt.

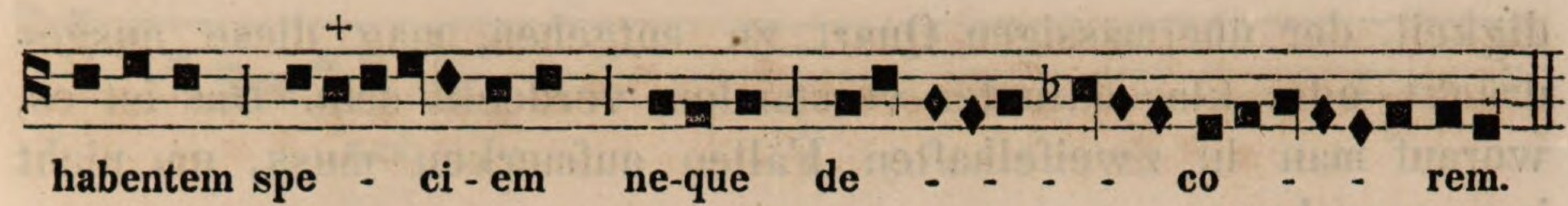
Beispiel:

Responsorium III in Coena Domini.



[1] ALFIERI saggio p. 36. BAÏNI mem. T. II. p. 109.

[2] (S) Der h. BERNARD sagt: B. Molle (d. i. das durch ♭ erniedrigte h, oder das b) est autem inventum.... ad servandam in plerisque cantibus euphoniam, quam apud eos minueret vel auferret tritonus, qui apud B quadratum (i. e. h) terminatur. Cfr. J. HOMMEY Suppl. Patrum, p. 12. (S)



2. Fängt man bei e, d oder c über der Finale an zu singen, und fällt man mit der Stimme nicht tiefer als bis a; so muss auch in diesem Falle nothwendig h bleiben.

Beispiel:

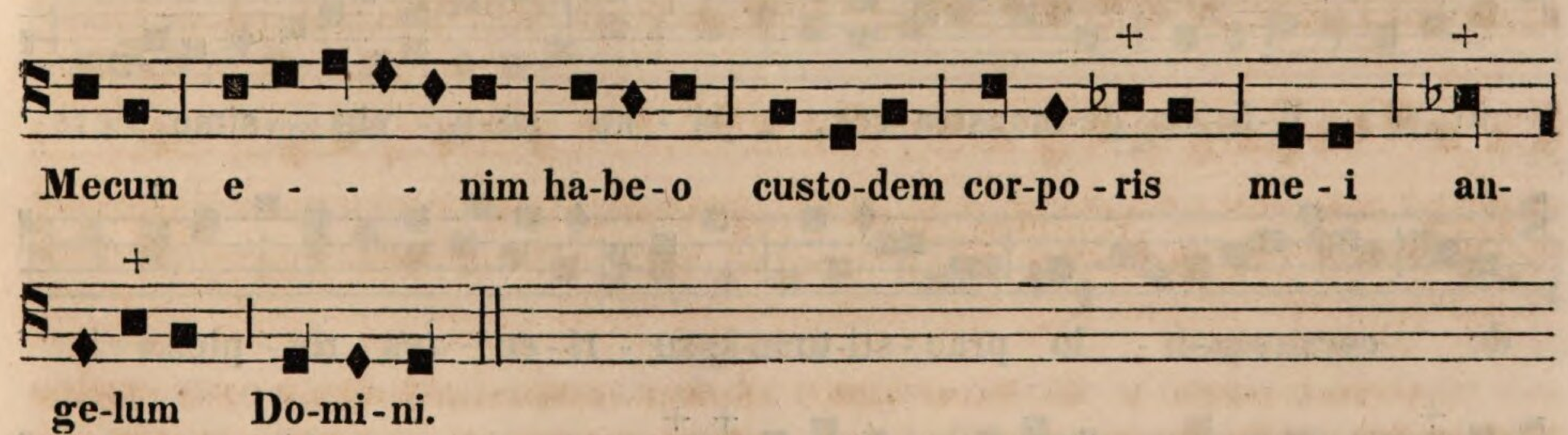
Responsorium III de Matut. Circumcisionis Dni.



Anstatt h muss immer dann b genommen werden, wenn die Quint, oder ein Theil der Quint bis zur Finale niedersteigt, denn in diesem Falle hat man immer die übermässige Quart zu vermeiden.

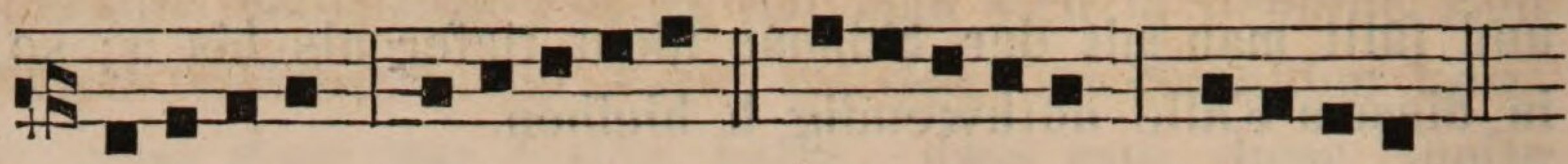
Beispiel:

Antiphona II de Laud. S. Agnetis.



Man sieht also, dass alle diese verschiedenen Vorschriften aus derselben Grundregel hervorgehen, nämlich aus der Nothwen-

digkeit, der übermässigen Quart zu entgehen, mag diese ausgedrückt, oder klar darunter verstanden, verdeckt sein. Das ist es, worauf man in zweifelhaften Fällen aufmerken muss, um nicht irre zu gehen.

VI Tonus. 

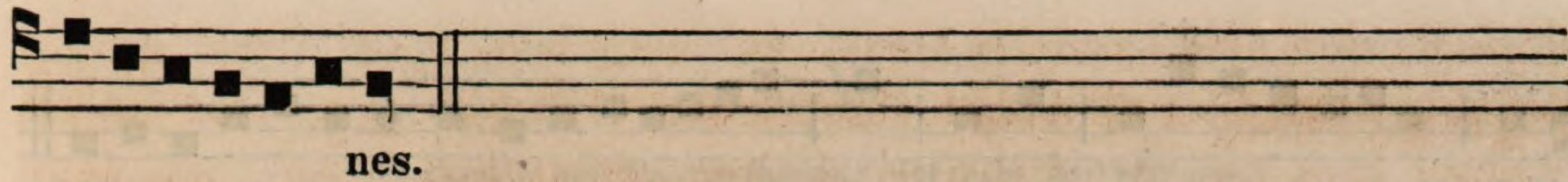
9. Wir wissen schon, dass der sechste und der fünfte Ton dieselben Arten von Quarten und Quinten haben, nur dass bei diesem die Quart über der Quint, bei jenem sie unter derselben liegt. Folglich muss alles, was wir in Bezug des h und b beim fünften Tone gesagt haben, auch auf diesen angewendet werden. Der VI Ton wird durch den zu häufigen Gebrauch des b eben so sehr entartet, als der V Ton, warum man ihn mit dem zwölften Ton aus ältern Zeiten verwechselt hat.

Siehe hier, wie er muss behandelt werden.

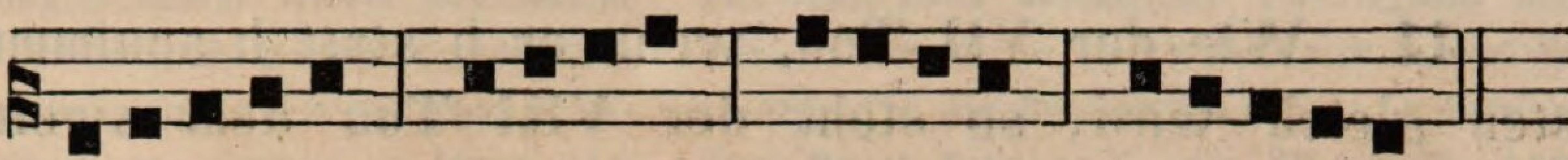
Beispiel:

Antiphona de Vesp. solemn. ss. Corporis Christi.





Man bemerke, dass die diatonische Tonleiter des VI Tones die einzige ist, welche zufällig mit der grössern Tonleiter nach dem neuern Tonsystem übereinsimmt, mit den Dur-Tonarten.

VII Tonus. 

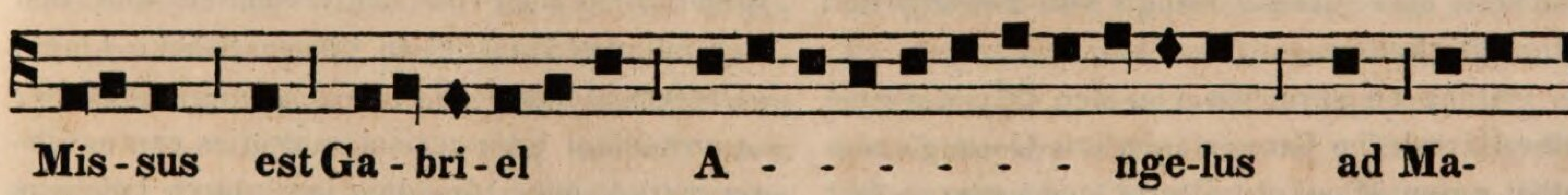
10. Bei dem VII Tone ist der Gebrauch des h noch nothwendiger, als bei den übrigen. Setzt man hier b statt h, so ist er von derselben Beschaffenheit als der erste, weil dann bei beiden dieselbe Quart und dieselbe Quint vorkommt. Dennoch können Fälle eintreten, wo b statt h gebraucht werden muss. In diesem Falle gilt aber die Anmerkung, welche wir oben beim III Tone gemacht haben. (Siehe oben n. 6.)

Hier ist zu bemerken, dass der VII Ton selten bis zum obern g sich erstreckt, weil er von den Componisten corrumpirt ist. So ist nach dem Zeugnisse des Glarean (Dodech. *de septimo modo*) *der Introitus: Puer natus est, etc.* von Joan Mutton verfälscht worden.

Dennoch findet man Melodieen, die bis g, ja selbst solche, die bis a, der Non über der Finale, steigen. Hier ein

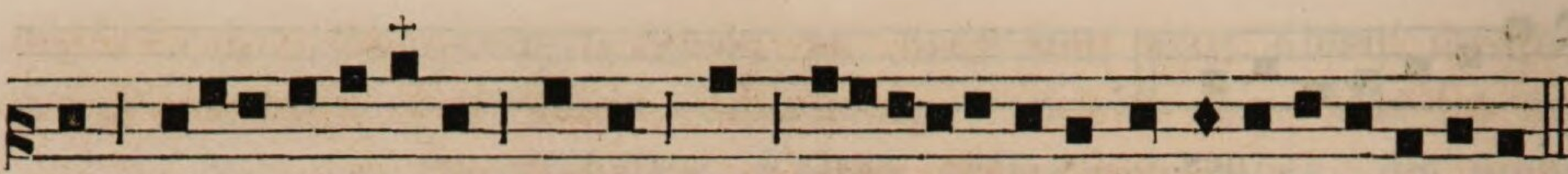
Beispiel:

Responsorium III Dom. I Adv.









VIII Tonus.



11. Wie der VII Ton, wenn er b statt h annimmt, dem ersten gleich wird, so steht der VIII Ton dem zweiten gleich, wenn bei ihm das h einen halben Ton erniedrigt wird. Darum muss das h hier eben so wie beim VII Ton behandelt werden.

Anmerkungen. I. Man macht beim VIII Ton oft Gebrauch von der absteigenden Quart c-g, obgleich diese ihm sonst gemein ist mit dem VII Tone.

II. Er erreicht bisweilen das c, einen Ton unter seiner Tonleiter, wie es in dem Hymnus *Iste Confessor*, und in einigen anderen Melodieen vorkommt.

III. In früheren Zeiten waren der VII und VIII Ton häufiger in Gebrauch, als jetzt. Man hatte eine besondere Vorliebe für sie wegen ihrer männlichen, kräftigen Melodieen, die sich für den ernsten Choralgesang so ganz eignen (Glarean *loc. cit.*).

12. Wir beschliessen den gegenwärtigen §. mit der Bemerkung, dass in unsern Gesangbüchern gegenwärtig bei den acht Kirchentönen eine grosse Menge von Unrichtigkeiten sich vorfinden in Betreff des h und b (si ♯ und si ♭).[1]

[1] Abgesehen von den zu vielen ♭♭, finden sich in unsern jetzigen Choral-Gesangbüchern eine grosse Menge von Fehlern und Unrichtigkeiten.

Ohne zu sprechen von den ♯♯, die wie eine Häresie im Gregorianischen Gesange von allen guten Musikern älterer und neuerer Zeit verworfen und anathematisirt sind, wie viele Gesänge trifft man nicht an, die so sehr entstellt und verfälscht sind, dass, wenn man sie mit den ursprünglichen Handschriften und anderen ältern Ausgaben vergleicht, man sie kaum mehr erkennen kann? Diese Entheiligung ist übrigens nicht neu in der Geschichte des Kirchengesanges. Man höre nur den Joannes Cottonius (de mus. cap. XV. Vgl. Gerbert script. II. p. 249) reden, der um das XI. Jahrhundert lebte, wie er schon zu seiner Zeit über die Unwissenheit und den Eigendünkel Mancher in diesem Stücke klagt: „Caeterum hoc certissime novimus, quod per „quorumdam ignorantiam multoties cantus de„pravatur, quemadmodum jam plures habemus „depravatores quam enumerare possimus. Quos „revera non ita ut nunc in ecclesiis canunt, „modulantium auctoritas protulit, sed pravae „hominum voces motum animi sui sequentium, „recte composita, pervertere, perversaque in „usum incorrigibilem deduxere, adeo ut jam „pessimus usus pro auctoritate teneatur.“

Von dieser Zeit an, und besonders von der Mitte des XIII. Jahrhunderts an ist man

§. V.

Merkmale zur Unterscheidung der acht Kirchentöne.

1. Es gibt zweierlei Mittel, um die Kirchentöne zu erkennen. Nach den meisten neuern Methoden unterscheiden sie sich

in den Verirrungen immer weiter und weiter gegangen, bis endlich die päpstliche Autorität sich genöthiget sah, solchen ärgerlichen Missbräuchen entgegen zu treten. — Denn „Le „mélodie sibbene avevan patito non poco, altre „guaste dalla negligenza degli amanuensi de „codici moderni, altre variate dall' arbitrio „degl' ignoranti, altre nuove dipeso per l'au„dacia degli scioli (Baïni mem. Tom. II. p. 85.)."

Ganz nach dem Geiste der Beschlüsse des Concilium von Trient, de reformatione, veranstaltete der heil. Pius V. eine neue Ausgabe des Messbuches. Gregor XIII. beauftragte schon im ersten Jahre seiner Erhebung den Giovanni Pierluigi da Palestrina, † 2. Feb. 1594, Compositeur der apostolischen Kapelle mit der Correktur der Bücher des Gregorianischen Gesanges. Palestrina übernahm die Correction des Graduale und des Antiphonarium, das Uebrige übergab er seinem Schüler Giovanni Guidetti. Dieser brachte seine erste Arbeit im Jahre 1581 zu Ende. Pierluigi hingegen revidirte und prüfte es, und ergänzte, was darin mangelhaft war. Gregor XIII gab ihm am 13 Nov. 1581 das ausschliessliche Recht zum Druck und Verkauf des Werkes auf zehn Jahre. Der Beifall, den dieses Werk, Directorium chori, wegen seiner Durchbildung, Correctheit und Brauchbarkeit für die Chorsänger bald erhielt, war ganz ausserordentlich, weswegen man, um die vielen Nachfragen zu befriedigen, sehr schnell zwei andere Ausgaben besorgen musste; eine im Jahre 1589, die andere 1600. Dieses Directorium chori wird noch immer zu Rom als das rechtmässige Gesangbuch gebraucht, weshalb wir uns in diesem Handbuche nach ihm gerichtet haben.

Als Fortsetzung dieses ersten Werkes gab Guidetti im Jahre 1586 das zweite, den Gesang der Passion nach den vier Evangelisten mit einem vom Papst Sixtus V. am 17. Sept. 1585 bewilligten Privilegium heraus. — Das dritte Werk Guidetti's war der Gesang für die hebdomada sancta, welche er dem Papst Sixtus V. am 22. Octb. 1587 widmete. Die vierte und letzte Arbeit Guidetti's war die Herausgabe der Präfationen, die er schon für das neue Missale Pius V. sehr correct geliefert hatte. — Bald darauf, am 20. Nov. 1593 starb er in einem Alter von nicht mehr als 60 Jahren. Seine Verdienste um den Kirchengesang sind übrigens gross.

Palestrina, dieser grosse Palestrina war minder glücklich in seinem Unternehmen. Er hinterliess nur einen Theil des Graduale, de tempore genannt. Die Vollendung seines Werkes war ihm nicht mehr möglich. Der Tod überraschte ihn am 2. Feb. 1594, am Feste der Reinigung Mariens, der unbefleckten Jungfrau, deren Lob er in überaus schönen Madrigalen während seiner letzten Tage besungen und in Druck gegeben hatte. — Der Himmel, der ihn, wie es schien, mehr als irgend einen Andern dazu ausgerüstet hatte, gestattete ihm wohl, dass er in der Verbesserung und Veredlung der harmonischen Kirchenmusik alle menschliche Erwartungen übertraf; allein in Ansehung des Gregorianischen Chorales musste er weit hinter derselben, und im Rückstand bleiben. So wahr ist es, dass mehr nöthig sei, als ein musikalisches Genie, um mit glücklichem Erfolge mit dem Choral sich zu befassen. Denn ex expositione peritorum, et ex decreto sacrae Congregationis Rituum constat, (istum librum) esse ita refertum erroribus et varietatibus, ut sic non possit servire ad usum destinatum i. e. ad effectum, ut typis excuderetur pro usu ecclesiarum." Siehe da, ruft hier der bekannte Baïni aus, der grösste Tonkünstler, der Fürst der Musiker erscheint uns wie ein Kind, da er mit ungeweihter

durch ihren respectiven Ambitus, — durch ihre Finale, und durch ihre Dominante, das heisst, durch die Note, welche in einem Choral-Gesangstücke dominirt, vorherrscht.

Hand den Gesang der Väter und Kirchenlehrer betasten will. (Loc. cit. p. 119.).

Unter CLEMENS VIII (1602 und 1604), und später unter URBAN VIII (1631 und 1634) wurden das Directorium und das Werk von PALESTRINA nochmals corrigirt und dem Drucke übergeben. Aber unglücklicher Weise waren die, welchen diese Arbeiten übertragen waren, dem Unternehmen nicht gewachsen, und sie entsprachen den Erwartungen nicht, die man von ihnen hegte. Sie hatten vernachlässigt, die alten Bücher zur Hand zu nehmen, die ihnen bei einem so wichtigen Unternehmen grosse Dienste hätten leisten können. „Codices in consilium non adhibuisse non miror, eos qui nostra aetate Antiphonaria emendarunt. Qui poterant enim, cum eos minime intelligerent? Sed operam non dedisse ut intelligerent, id vero potius mirandum (DONI dissert. de mus. sac.)." Glücklicherweise liessen sie den Gesang der Psalmen, der Antiphonen, der Hymnen, der kleinen Responsorien, der Versikeln, der Invitatorien, des Venite, der Sequenzen, und des grössten Theiles der Introiten unberührt. Alle diese Gesänge haben sich in der ursprünglichen Echtheit erhalten. Dagegen haben die Responsorien, die Graduale und Tractus mit ihren entsprechenden Versikeln, die Offertorien, und Communionen eine schreckliche Verfälschung erlitten. (BAÏNI ibid.).

In den Jahren 1614 und 1615 wurde auf Befehl des Papstes PAUL V von der Mediceischen Buchdruckerei in zwei aussergewöhnlichen Foliobänden eine Ausgabe des Graduale veranstaltet, welche unter allen andern Editionen am meisten Ansehen hat. Der unmittelbare Nachfolger PIERLUIGI'S, RUGGERO GIOVANNELLI DI VELLETRI, ein ausgezeichneter Kenner des Gregorianischen Chorales, Kapellmeister an der vatikanischen Basilica, soll die Correctur dieser Arbeit besorgt haben. Dieses Werk führt den Titel: „Graduale de tempore (et de sanctis) juxta ritum sacrosanctae ecclesiae cum cantu PAULI V. Pont. MAX. jussu reformati cum privilegio. Romae ex typogr. MEDICEA 1614 et 1615. Hievon erschien Antverp. apud JOACH. TRAGNAESIUM 1611 in 2 fol. ein Nachdruck. GUISEPPE GIAMBERTI besorgte eine gute Ausgabe, Rom 1650 bei ROBLETTI. Nach der Angabe des ALFIERI, Rom 1835, darf man die editio Balleoniana unter dem Titel: Antiphonarium Rom. de Tempore et de Sanctis ad normam Breviarii Romani ex decreto Sacros. Conc. Trid. restituti, S. PII V Pont. Max jussu editi et CLEM. VIII et URBANI VIII auctoritate recogniti. Venetiis ex typogr. Balleoniana, unter die Besten rechnen. Vergleiche noch über das angegebene, und über ein anderes wichtiges Choralwerk von MORETTI das Münchener Archiv für theologische Literatur, Jahrgang 1843, VI Heft, S. 499. Es führt den Titel: Hymni sacri in Breviario Romano S. D. N. URBANI VIII auctoritate recogniti et cantu musico pro praecipuis anni festivitatibus expressi. Antwerpiae ex Offic. P. B. MORETTI 1644.

Das ist in kurzen Zügen die Geschichte der Römischen Choral-Gesangbücher aus dem XVI und XVII Jahrhunderte.

Vergleicht man nun diese Werke mit denen welche diesseits der Alpen erschienen sind, so ereignet es sich oftmals, dass man sich kaum zurecht zu finden weiss. Dann fragt man nach der Ursache, warum man sich von den ursprünglichen Ueberlieferungen so weit entfernt habe! Kein Wunder. Sind nicht die Sorglosigkeit von der einen Seite, und die Unwissenheit, oder, was noch schlimmer ist, die Halbgelehrtheit von der andern Seite mehr als hinreichend, um solche erbärmliche Werke ans Licht zu bringen? Unter solchen Umständen war es ja nicht anders möglich. Seit Jahren ist das Studium des Kirchen-Gesanges fast auf Null reduzirt. Die Lehrmethoden, welche man antrifft, sind mager, und noch nach modernem Style bearbeitet, und das für einen Gegenstand, wo das meiste Verdienst darin besteht, alte Grundregeln zu besprechen. Auch ist die Figuralmusik, sogar die Theatermusik in die Gotteshäuser

Nach diesem Systeme, trennt man zuerst die authentischen Töne von ihren plagalischen, indem man bemerkte, dass diese mehr nach unten gehen als jene. Nach dieser ersten Scheidung unterschied man die authentischen von den plagalischen durch die Dominante. Denn da sie beide dieselbe Finale oder Schlussnote haben, so kann diese kein Unterscheidungsmerkmal hier abgeben. Diese Dominante ist, eben so wie die Finale, für alle Kirchentöne immer regelmässig. [1]

Folgende Tabelle wird hierüber mehr Aufklärung geben. Sie kann also dienen, die Töne beim ersten Augenblicke zu unterscheiden.

eingedrungen, und hat die Laien, und auch wohl den Clerus verblendet. Nothwendige Folge hievon muss sein, dass Sänger, die wenig oder unrichtig oder gar nicht unterrichtet sind, den Choral ändern, oder Zusätze machen, und endlich das ganze diatonische Tonsystem über den Haufen werfen. Mit einem Worte, Willkühr und Schländrian treten an die Stelle wahrer Regeln und hundertjähriger Ueberlieferungen. Wie sehr lag es indessen der Römischen Kirche, unser aller Mutter, zu allen Zeiten am Herzen, den heiligen Gesang in seiner ganzen Reinheit zu erhalten! —

Welche ernste Aufforderung liegt nicht schon hierin für alle geistlichen Unterrichtsanstalten, diesem Zweige eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Das Wiederaufblühen von Knabenseminarien, das wir in allen Diözesen gewahren, berechtiget uns zu der frohen Hoffnung, dass mit diesen trefflichen Anstalten auch zugleich für den alten Kirchengesang eine neue glückliche Periode eintreten werde. Sehen wir auf den Verfall des Choralgesanges, welche Rüge verdienen wir, wenn wir ihn nicht zu heben suchen. Sehen wir von der andern Seite, wie streng und pünktlich man in Rom in Beziehung auf den Kirchengesang war, nicht bloss bei Priestern, sondern auch bei Bischöfen, Cardinälen und selbst den Papst nicht ausgenommen, welche Aufmunterung finden wir nicht darin, diesem schönen Beispiele zu folgen. So rechnete Paris Grassi, Ceremonienmeiser LEO's X, es seinem Collegen BERNADINO zu einem grossen Vergehen an, dass er dem genannten Papste die Kadenz der Orationen am Ende des Matutinum am Charfreitage falsch gelehrt, weswegen er in seinem handschriftlichen Diarium folgende Bemerkung gemacht hat: „Die Mercurii anno 1514. In officio tenebrarum . . . Papa in fine dixit orationem, sed culpa BERNARDINI erravit in ultima syllaba ultimi verbi, quia illam syllabam debuit deprimere pronunciando, et non fecit, sic male docente ipso BERNARDINO; alia vice igitur instruatur melius. — (BAÏNI mem.)“

Ein anderes Mal nahm GIACOMO GAËTANO, Cardinal zum heiligen GEORG, keinen Anstand, den Papst CLEMENS mit einem Pfau zu vergleichen, weil er mit einer ungewöhnlichen Melodie und kreischenden Stimme bei der feierlichen Canonisation des heiligen PETRUS COELESTINUS in Avignon das Te Deum anstimmte.

„Dixit, et inde Pater jubilans in cantica surgit,
„Teque Deum Laudamus, ait, vocisque sonorae
„Haud decor emulcet pavonis imagine: cuncti
„Id peragunt, laetique canunt. . . .“

(Acta Bolland. mens. Majo. Tom. IV. lib. II cap. 8 v. 148 seq. pag. 479.).

[1] Bei den Responsorien findet sich die Dominante gewöhnlich am Anfange des Wortes.

Töne.		Finalen.		Dominanten.
Erster	= = =	d.	= = =	a.
Zweiter	= = =	d.	= = =	f.
Dritter	= = =	e.	= = =	c.
Vierter	= = =	e.	= = =	a.
Fünfter	= = =	f.	= = =	c.
Sechster	= = =	f.	= = =	a.
Siebenter	= = =	g.	= = =	d.
Achter	= = =	g.	= = =	c.

Fügt man noch den Ambitus jeden Tones hinzu, so gewinnt man folgendes Resultat.



2. Durch die nun angegebenen Merkmale wird man in den meisten Fällen unterscheiden können, in welcher Tonart ein Choral-Gesangstück gesetzt sei. Für alle Fälle aber reichen die angeführten nicht aus. Schon die alten wichtigen Classiker behaupteten, der, wer allein nach diesen Merkmalen alle Tonarten zu unterscheiden sich begnüge, verdiene weder den Namen eines Musikers noch eines Sängers *„sed coeci erratores, quam cantores*

potius dici possunt (MARCHETTI, GLAREAN und noch wohl andere Schriftsteller).

Die Unzulänglichkeit der genannten Hülfsmittel wird handgreiflich, wenn man bedenkt:

1. Dass es strenge genommen nicht wahr ist, dass alle Kirchentöne eine untrügliche unveränderliche Schlussnote haben, selbst abgesehen von der Transposition, von der später Rede sein wird. Bekanntlich kann ja die Schlussnote eines jeden Tones auf jeder Stufe seiner Tonleiter stehen, wenn er nur aus der ihm eigenen Quart und Quint gebildet ist. Dazu kommt noch

2. Dass man nicht selten vergebens eine Dominante aufsucht, weil mitunter mehrere Noten gleichviel vorherrschen.

3. Auch trifft es wohl ein, dass ein Gesangstück nicht genug entwickelt ist, um nach den angegebenen Merkmalen seine Tonart unterscheiden zu können.

3. Wir bedürfen daher genauerer Mittel zur Unterscheidung der Tonarten. Wir müssen sie, mit einem Worte, *a priori* erkennen können. Und dieses Mittel ist, dass wir genau erwägen, aus welchen Arten von Quarten und Quinten jede Tonart zusammengestellt ist.

4. Dass man sich an das erinnere, was wir Cap. II. §. II. n. 4. S. 75. in Bezug auf die Stellung des Halbtones in den Quarten und Quinten der diatonischen Tonleiter so nachdrücklich festgestellt haben; dadurch werden wir über diesen wesentlichen Punkt des Gregorianischen Gesanges viele Aufklärung erhalten. Da nun die Stellung dieses Halbtones bei jedem Modus verschieden ist, und da hiedurch die verschiedenen Gattungen von Quarten und Quinten, die innern und wesentlichen (unterscheidenden) Bestandtheile der Tonarten bedingt sind, so begreift man doch in der That leicht, dass diese die wahre Weise, das unfehlbare Mittel ist, um die Tonarten mit Sicherheit unterscheiden zu lernen. Endlich hat bei Anwendung dieses einfachen und leichten Mittels die Transposition gar keine Schwierigkeiten mehr, weil es dann nicht darauf ankommt, wo man die Arten von Quarten und Quinten findet, wenn man sie nur findet, und sie uns mit Sicherheit dahin führen können, zu bestimmen, zu welchen sie gehören.

Wir gehen nun zu Beispielen über, um das Gesagte zu bekräftigen und zu erläutern.

Antiphona II de Laud. S. Angeli Custodis.



5. Wollte man die Tonart dieses Gesangstückes allein aus der Finale und Dominante bestimmen, man würde nicht zu einem sichern Resultate gelangen. Die Finale a kommt als solche nur bei dem ersten transponirten Tone vor; nun ist hier aber kein Gedanke an Transposition, weil hier die Dominante e ganz fehlt. Also ist es nicht möglich, die Tonart aus der Finale bestimmen zu wollen. Aus der Dominante ist es hier eben so wenig möglich, denn diese tritt nicht entschieden hervor, denn c und a dominiren beide gleich viel. Wollte man nun a als Dominante annehmen, so wäre hier noch zu entscheiden, zu welchem Tone a gehöre, da a Dominante beim I, IV und VI Tone ist. Nun gehört aber dieses Gesangstück zum ersten nicht transponirten Tone, und zwar weil hier die Quint erster Gattung d-a vorkommt.

Weil aber diese Quint wieder zum I und II Tone gehört, so muss man sich hier unfehlbar für den I Ton entscheiden, weil die dem II Tone eigene Unterquart hier fehlt.

6. Nach den bis jetzt aufgestellten Merkmalen bleiben noch oft zweifelhafte Fälle übrig, nämlich bei Gesangstücken wo die Melodie sich nicht durch alle Töne des ihm eigenen Ambitus bewegt, oder wo *toni mixti, commixti* oder *irregulares* vorkommen. Auch in diesen Fällen wird man die Tonart untrüglich erkennen können, wenn man zu den angegebenen Merkmalen noch auf folgende Bemerkungen achtet.

I. Die authentischen oder ungeraden Tonarten neigen sich gewöhnlich auf eine sanfte, unmerkliche Weise zu ihrer Finale,

während die plagalischen gleichsam sprungweise zur Endnote übergehen.

II. Wurde die Quint oberhalb der Finale dann und wann recht scharf hervorgehoben, so ist die Tonart eine authentische.

III. Kann man nach allem diesem noch zu keinem sichern Resultat gelangen, so entscheide man zu Gunsten der authentischen Tonart.

Endlich bemerke man, dass die Kirchentöne in unsern Choralbüchern gewöhnlich angemerkt sind; dagegen bemerke man wieder, dass die meisten Gesangbücher auch in dieser Beziehung vieles zu wünschen übrig lassen.

§. VI.

Transposition der Kirchentöne.

1. Die Transposition der Tonarten ist der, der Schlüssel entsprechend (Vgl. Cap. I. §. III, n. 4 S. 37). Sie findet Statt, wenn ein Gesang aus einer Tonleiter in eine andere übergeht, jedoch mit Beibehaltung des diatonischen Verhältnisses der Ganztöne und Halbtöne, die ihr eigen ist.

2. Die Transposition findet aus zweien Ursachen Statt. Erstens gibt es Melodieen, welche, wenn sie in der ihr eigenen Tonleiter geschrieben wären, zu tief sein würden für hohe, oder zu hoch gehen würden für tiefe Stimmen. In diesem Falle bedient man sich der Transposition, um der ausgesprochenen Schwierigkeit zu entgehen.

Man nimmt aber die Transposition ausser der angegebenen Ursache noch aus einem andern wichtigern, innern Grunde vor, der nämlich aus der diatonischen Beschaffenheit des Gregorianischen Kirchengesanges hervorfliesst. — Es ereignet sich bisweilen, dass ein solcher Ton, oder ein Halbton gesungen werden muss, welcher, oder da wo er in der diatonischen Tonleiter nicht existirt. In diesem Falle ist die Transposition eine unbedingte Nothwendigkeit. Wenden wir diese Regel an auf folgendes

Beispiel:

Graduale Vig. S. Andreae.





Dieser Gesang aus dem zweiten Kirchentone kann unmöglich in seiner eigenen Tonleiter a-a geschrieben werden, weil zur Vermeidung einer übermässigen Quart über der Sylbe i in dem Worte *tui* b statt h stehen muss. Erniedrigt man nun aber das h in b in der gewöhnlichen Tonleiter des zweiten Tones, so müsste man auch e um einen halben Ton erniedrigen, und also es gebrauchen, welche Tonstufe jedoch in der diatonischen Tonleiter des zweiten wie aller übrigen Töne unbekannt ist. Daher muss man die Tonleiter um eine Quint versetzen, erhöhen, so dass aus e ein h wird und durch ein zufälliges ♭ kann erniedrigt werden, welches in einer diatonischen Tonleiter kann gestattet werden.

Dieselbe Nothwendigkeit tritt bei dem Worte *Deus* hervor; aber hier wegen eines Ganztones. Wollte man hier die Tonleiter des zweiten Tones beibehalten, so könnte man unmöglich einen Ganzton finden für die erste Sylbe des Wortes *Deus;* denn ohne Transposition würde man auf c-h (einen halben Ton) stossen, während man in der transponirten Tonleiter g-f (einen ganzen Ton) findet.

Siehe da, wie sich nun die unregelmässige Finale so leicht erklärt, von der bei den unregelmässigen Tonarten die Rede war.[1]

Anmerkung I. Alle Töne, ausgenommen der VII und VIII können in den Fall kommen, dass sie nothwendig versetzt werden müssen. Wir haben den VII und VIII ausgenommen, weil

[1] Man findet ein anderes Beispiel, wo eine Transposition nothwendig ist; nämlich in dem Graduale „Requiem," in der Messe für die Verstorbenen, wegen des zufällig veränderten h in b über eis.

die Quint weder einen halben Ton über noch unter sich hat, weshalb bei andern Tönen eine Transposition müsste Statt finden.

II. In dem Systeme derer, welche mehr als acht Töne annahmen, waren natürlich auch die Transpositionen viel seltener. So wäre das eben angeführte Beispiel, wenn es tranponirt wird, nach ihrem Systeme der X Ton, mit der Quint a-e, der untern Quart e-a, und der dem dritten Tone ähnlichen Octav, jedoch um eine Octav höher.

3. Ueber die Transposition der Tonarten wegen der höhern oder niedrigern Stimme müssen wir noch folgende Bemerkungen machen.

1. Alle Kirchentöne können um eine Quart höher geschrieben werden, wenn man nur in der Transposition b statt h nimmt; denn in diesem Falle erhält man dieselbe Reihenfolge der ganzen und halben Töne, wie bei ihren diatonischen Tonleitern.

Vergleichungs-Tabelle der transponirten und nicht transponirten Tonarten.

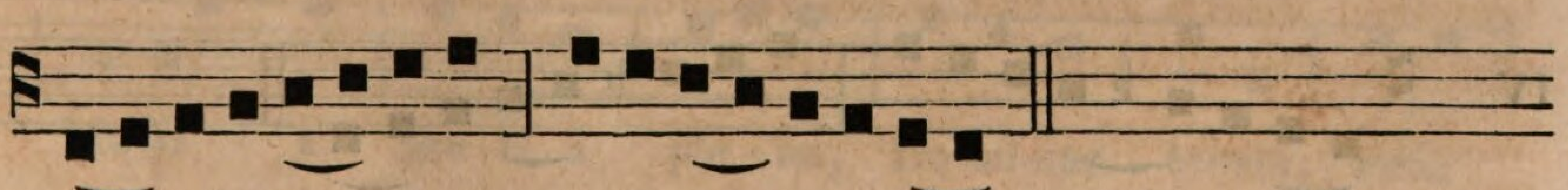
Nicht transponirte Tonarten.

I 

d e f g a h c d d c h a g f e d

II 

a h c d e f g a a g f e d c h a

III 

e f g a h c d e e d c h a g f e

IV 

h c d e f g a h h a g f e d c h

V 

f g a h c d e f f e d c h a g f

VI



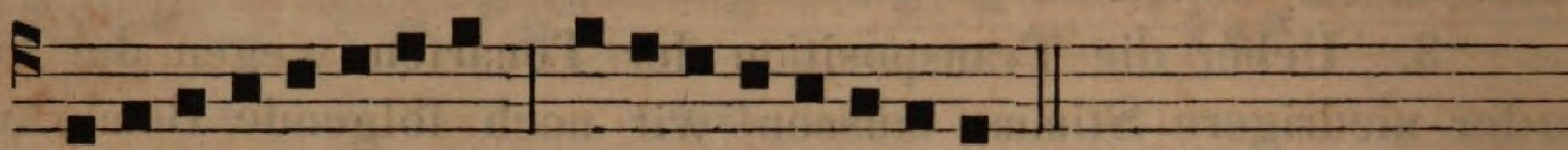
c d e f g a h c c h a g f e d c

VII



g a h c d e f g g f e d c h a g

VIII



d e f g a h c d d c h a g f e d

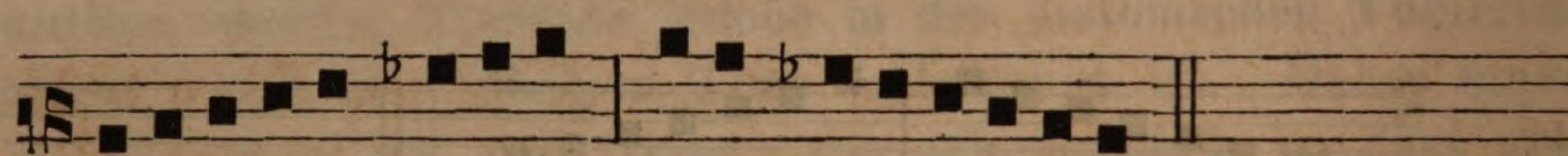
Um eine Quart transponirte Tonarten.

I



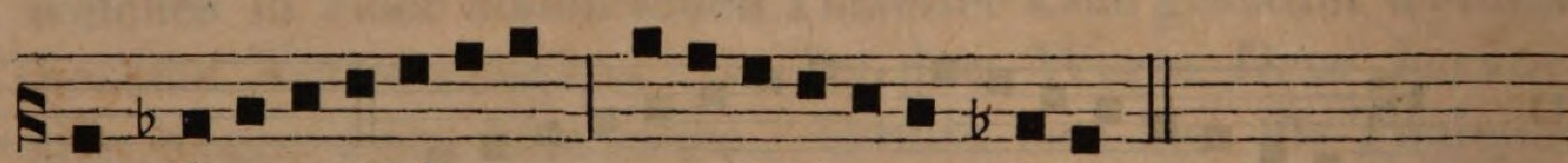
g a b c d e f g g f e d c b a g

II



d e f g a b c d d c b a g f e d

III



a b c d e f g a a g f e d c b a

IV



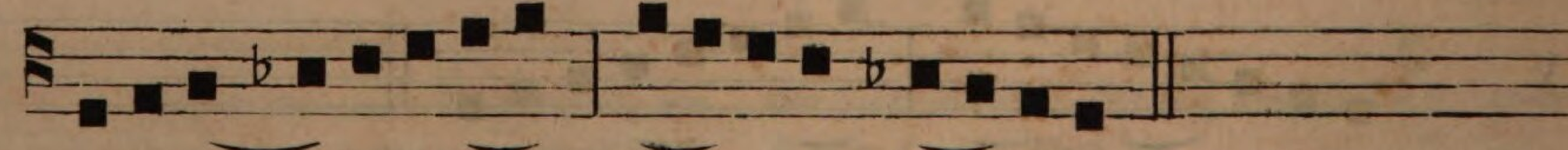
e f g a b c d e e d c b a g f e

V

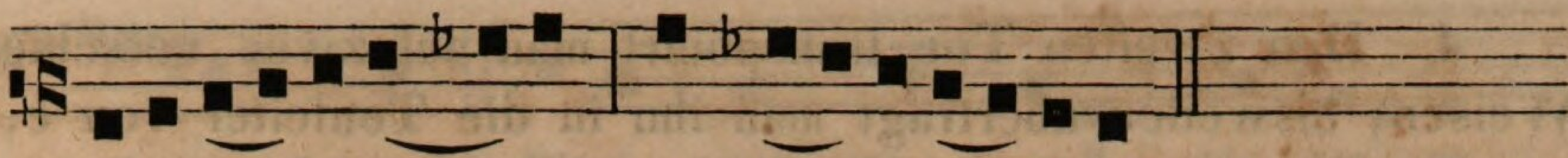


b c d e f g a b b a g f e d c b

VI



f g a b c d e f f e d c b a g f

VII 

c d e f g a b c c b a g f e d c

VIII 

g a b c d e f g g f e d c b a g

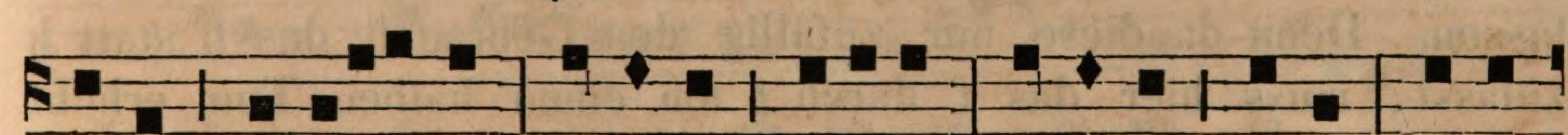
2. Diese gründliche Regel wird leider nicht alle Zeit in unsern Gesangbüchern beobachtet. Daher rühren die vielfältigen Unregelmässigkeiten, welche man antrifft. So findet man den ersten Ton in die Tonleiter von a übertragen, so dass man zwischen der ursprünglichen und transponirten Tonart gar keine Aehnlichkeit mehr findet. Denn nimmt man in der Transposition e–a statt der ursprünglichen Quart a–d, so nimmt ja der Halbton eine unrichtige Stellung ein, und wird mithin der erste Ton in seinen eigenthümlichen, wesentlichen Bestandtheilen geändert.

Um dieser Unregelmässigkeit vorzukommen, verfällt man in einen andern Fehler, und macht ein ♯ vor f, der sechsten Note der transportirten Tonart.

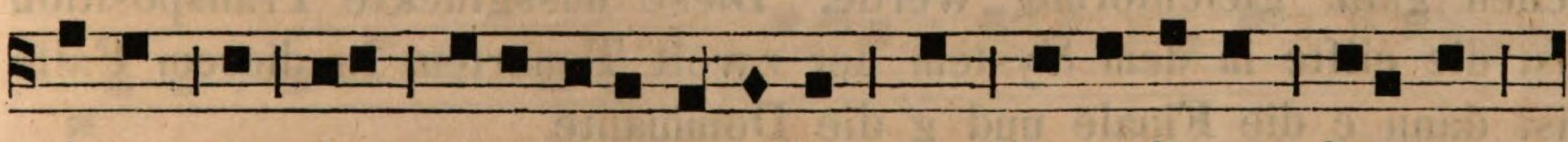
Man bemerke noch, dass dieser so transponirte I Ton von derselben Beschaffenheit ist, als der IX Ton der Alten, mit welchem man ihn oft scheint verwechselt zu haben, wie wir sehen in folgendem

Beispiel:

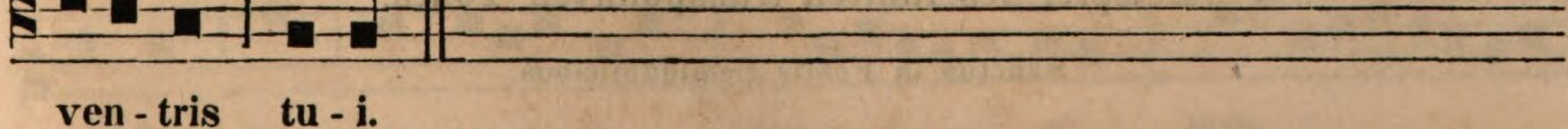
Antiphona de Beata M. V. [1]



Ave Ma-ri - a, gra-ti-a ple-na, Do-mi-nus tecum, bene-



dicta tu in mu - li - e-ri-bus et be-ne-dic-tus fru-ctus



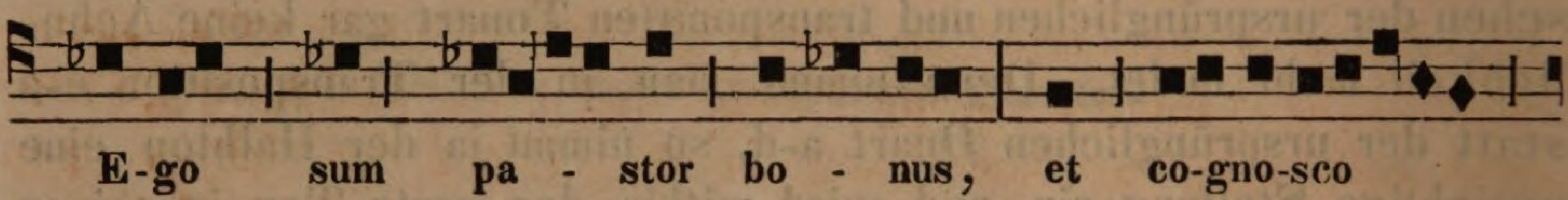
ven-tris tu-i.

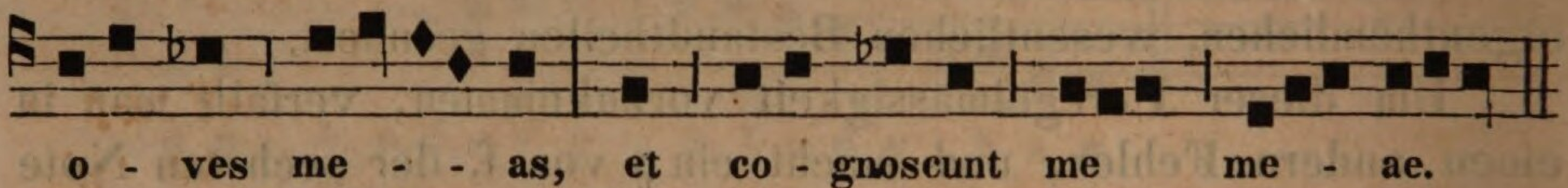
[1] Wir führen diese Melodie an, wie sie sich in den ältesten Büchern vorfindet. Neuere haben sie in den ersten Kirchenton übertragen (ALFIERI saggio p. 41.).

4. Den zweiten Ton transponirt man auf zwei verschiedene Weisen; bisweilen überträgt man ihn in die Tonleiter von e, wie wir in den in № 2 dieses Paragraphen angeführten Beispielen gesehen. In diesem Falle ist er der X Ton der Alten, mit der Finale a, und der Dominante c. Andere Male transponirt man ihn in die Tonleiter von d, und nimmt b statt h, um dadurch den Halbton zwischen der fünften und sechsten Stufe dieser Tonart zu erhalten. Bei dieser Tranposition ist g die Finale und b die Dominante.

Beispiel:

Communio S. Thomae Cant.



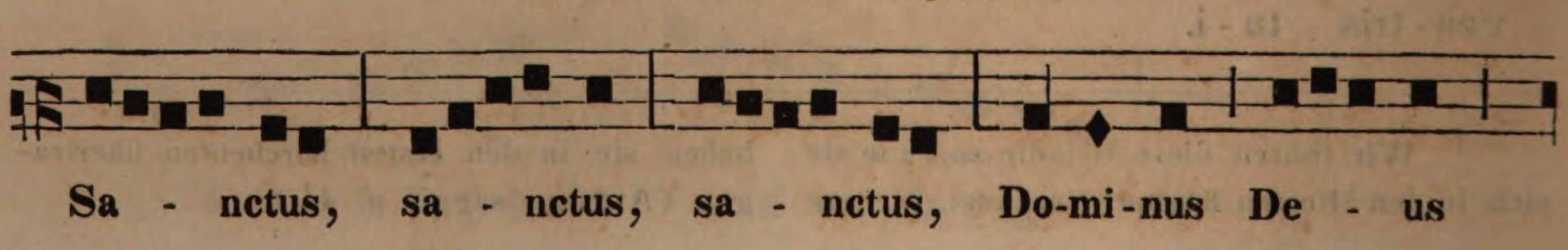


5. Der III und IV Ton werden nicht leicht transponirt. Man rufe sich das № 2, Anm. 1. Gesagte wieder ins Gedächtniss zurück.

6. Bei der Verlegung des V Tones in die Tonleiter von c, wie sie in den neueren Gesangbüchern fasst auf jeder Seite vorkommt, hat man wiederum die Lage der halben und ganzen Töne wie sie die diatonische Tonleiter fordert ganz ausser Acht gelassen. Denn da diese nur zufällig den Gebrauch des b statt h zulässt, muss hier das f durch ♯ um einen halben Ton erhöht werden, damit diese Tonleiter der nichttransponirten ursprünglichen ganz gleichförmig werde. Diese missglückte Transposition ist die eilfte in dem System der zwölf Tonarten. In diesem Falle ist dann c die Finale und g die Dominante.

Beispiel des fünften transponirten Tones.

Sanctus in Festis Semiduplicibus.





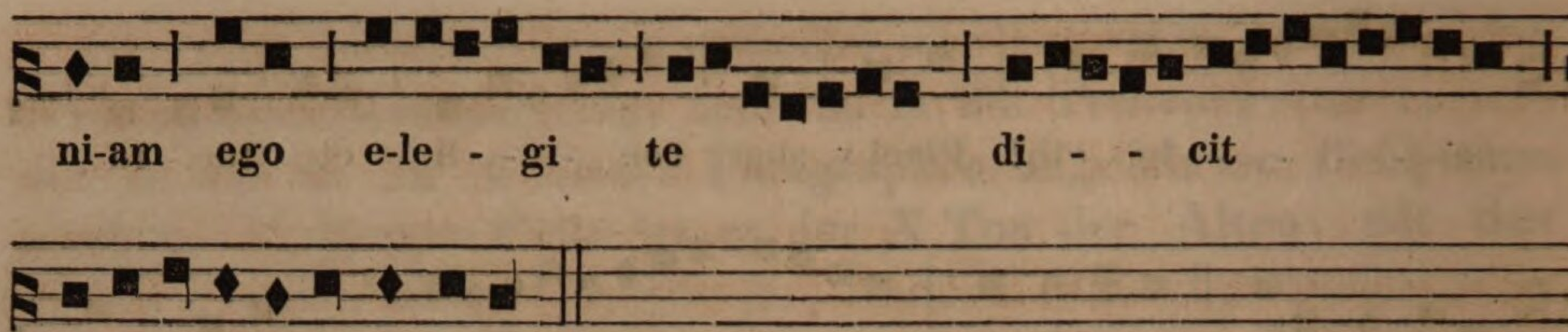
7. Der sechste Ton wird durch seine Versetzung dem XII von Glarean gleich. Man überträgt ihn ebenfalls in die Tonleiter von g. Dann ist c die Finale, und e die Dominante. Hier muss man dieselbe Bemerkung in Bezug auf den halben Ton machen, wie bei dem V Tone; denn durch eine solche Transposition wird auch der sechste Ton sehr entartet. Ein auffallendes Beispiel dieser Erschlaffnng oder Entkräftung des ernsten männlichen Kirchengesanges finden wir in der Antiphon: *Ave regina coelorum,* wo man die eigene Tonleiter hätte behalten, und singen müssen f, e, d, e etc., und nicht c, b etc.[1]

Beispiel des sechsten transponirten Tones:

Responsorium VII de festo S. Joan. Evang.



[1] Siehe oben Seite 65.



8. Der VII und VIII Ton sind der Transposition nicht unterworfen. Findet man dennoch hin und wieder einige Ausnahmen, so muss man mit *de Muris*[1] diese entweder der Unwissenheit der Sänger oder der Componisten zuschreiben. Und es ist Sache der besser Unterrichteten solche Unregelmässigkeiten zu verbessern.

9. Bei allem, was wir bisher über die Kirchentonarten angegeben haben, behalte man diese practische und gründliche Vorstellung, dass die Lage und Natur der halben Töne in den diatonischen Tonleitern nicht allein das Fundament der Quarten und Quinten, als wesentlichen Bestandtheilen der Kirchentöne, ausmachen, sondern auch das Fundament der Tonarten selbst, ihres Numerus und ihrer Eintheilung, ihres Unterschiedes, ihrer Transposition, kurz, aller Consequenzen, die aus einem Principe können hervorgehen. Daher muss ein Jeder, der nicht ins Blinde hineintappen, sondern sich gründliche und genaue Kenntniss in der Kirchenmusik erwerben will, auf die Erlernung dieses Gegenstandes viel Fleiss verwenden.

[1] »Imputetur ignorantiae vel primi ejus cantoris, vel fortè scriptoris, et subjacet correctioni cantoris periti.« — (S) Diese Stelle findet sich: Joannis de Muris summa musicae cap. XV., bei Gerb. script. III p. 220. (S)

Ende

der Regeln über den Gregorianischen Choralgesang.

ZWEITER THEIL.

PSALMODIE.

Einleitung.[1]

1. Die Gregorianische Psalmodie ist die Kunst, die Psalmen Davids und die aus der heil. Schrift gezogenen Gesänge zu singen. Diese sind seit den Aposteln in der Kirche eingeführt, und später vom hl. GREGOR I für's Officium eingerichtet, und sind in seinem Antiphonarium enthalten. Von der Zeit an, und noch immer bedient man sich derselben beim Gottesdienste in der katholischen Kirche (ALFIERI saggio p. 51.).

2. Man kann nicht mit Sicherheit angeben, wer die Melodieen zu den Psalmen und Gesängen zuerst angefertigt hat. Nach Pater J. B. MARTINI (T. I. Dissert. III. *Sulla storia del. mus.*) stammen sie von DAVID her, und sind ohne bedeutende Abänderungen auf uns gekommen. Wir wissen auch in der That ausser dem unverwerflichen Zeugnisse der hl. Schrift I Paral. XV, 16 etc. von dem jüdischen Geschichtschreiber FLAVIUS JOSEPHUS, *lib. VII antiqu. Jud.*, dass der König DAVID die Anordnung traf, dass sieben Chöre Sänger vor ihm her gingen, als er die Arche nach Jerusalem überbrachte. Auch erzählt uns der hl. AUGUSTIN, dass DAVID im Gesange sehr unterrichtet war, und eine besondere Vorliebe für die Musik hatte, nicht so sehr, um sich ein sinnliches

[1] Das Werk von D. PIETRO ALFIERI, unter dem Titel: saggio, etc. hat uns in diesem Stücke wichtige Dienste geleistet.

Vergnügen dadurch zu verschaffen, sondern um dadurch dem wahren Gotte Israels zu dienen, und um durch die Vereinigung der Töne und der Stimme die wunderbare Einheit der Kirche im neuen Bunde prophetisch darzustellen.[1]

3. Wie dem auch sei, der Psalmengesang war dem auserwählten Volke eine Wonne. Die Psalmen waren ihre Feiergesänge; sie erschollen auf Sions Höhen; und ganz Jerusalem, geschmückt in festlichen Gewanden eilte hinzu, sie anzuhören. Später, als sie in den Mauern der Klöster wiedertönten, erfüllten sie fromme Männer und Frauen mit Trost und Frieden, für das Opfer der rauschenden Freuden und Ergötzungen, das sie bei Entsagung der Welt gebracht.

4. Nach Clemens von Alexandrien waren die Melodieen zu den Psalmen nach dorischer Weise eingerichtet.[2] Daher begründet sich die Behauptung dass sie die diatonische Tonleiter hatten, da die dorische Tonart mit unserer ersten Tonart beim Gregorianischen Gesange genau verwandt ist. Dazu ist diese Gesangsweise die natürlichste, leichteste, für den Dienst des Allerhöchsten am würdigsten, und eignete sich am besten für ein Volk, das unter Instrumental-Begleitung den Vorsängern antwortete. Diese Instrumente bestanden aus einfachen Saiten-Instrumenten oder aus wenigen Pfeifen oder Flöten, worüber Gerbert *de cantu I. pag.* 9 ausführlich redet. Vgl. Calmet dissert. p. 167.

5. Dieser Psalmengesang blieb in Flor bis zur Zerstörung des Tempels und der Gefangenschaft des jüdischen Volkes unter Nabuchodonosor. Während dieser Dienstbarkeit unterblieb der feierliche Psalmengesang, ohne dass sie ihn vergessen hätten.[3] Dieses geht auch aus mehreren Stellen der heil. Schrift hervor, namentlich aus dem II Esdra Cap. 7, V. 67, wo zwei hundert fünf und vierzig Sänger und Sängerinnen erwähnt werden, welche von Babylon zurückkehrten. Später ist Rede von der grossen Einweihungsfeier der neuen Stadt und den Mauern von Jerusalem im zwanzigsten Jahre des Artaxerxes. Bei dieser Gelegenheit werden die Leviten aufgezählt, welche den Gesang leiteten.

[1] S. Aug. L. XVII. de Civ. Dei. cap. 14.

[2] Suidas, ein griechischer Geschichtschreiber unter der Regierung des Alexius Commenus behauptet, die Notation der Hebräer sei unter dem Kaiser Arcadius verloren gegangen. Vgl. Calmet Diss. in V. et N. T. Tom. II. p. 165.

[3] P. Calmet, Comment. in Ps. 136, v. 5. Vgl. Calmet Diss. p. 158.

Cap. XII. V. 24: „Und die Fürsten der Leviten waren: „Hasebia, Serebia, und Josue, der Sohn Sedmihels, und ihre „Brüder in ihrer Ordnung, um (in Lobgesängen) zu loben und zu „danken nach der Verordnung Davids, des Mannes Gottes!" Und anderswo V. 44. „Und die Sänger . . . (thaten) nach dem Gebote „Davids und Salomons, seines Sohnes, denn (V. 45) in den Ta- „gen Davids und Asaphs in der Vorzeit waren Vorsteher gesetzt „über die Sänger bei den Lob- und Dankliedern für Gott. (V. 46.) „Und ganz Israel gab . . . den Sängern Gebühren Tag für Tag . . .

6. Unter den hundert und fünfzig Psalmen, welche gewöhnlich dem Könige David zugeschrieben werden, und von welchen er sicher eine grosse Anzahl verfasst hat, gibt es 15 Psalme, von CXIX bis CXXXIV, welche man *psalmi graduales*, *ps. ascensionis*, Stufengesänge nennt. Wahrscheinlich sind diese Psalme zum Theil von den Söhnen Core's bei Gelegenheit des Auszuges aus der Babylonischen Gefangenschaft verfertiget. Babylon lag in einer Ebene am Euphrat, und um nach Jerusalem zurückzukehren, musste man steigen, besonders wenn sie zum Tempel wollten, der auf einem Berge lag. Der erste Vers des 120 Psalmes scheint das Gesagte zu bestätigen.

7. In spätern Jahrhunderten feierte Judas Machabaeus, wie vor ihm Zorobabel, die Einweihung des Altares unter Lobgesängen.[1] In der Folge feierten die Hebräer dieses Fest alljährlich, welches der göttliche Erlöser im letzten Jahre seines Lebens durch seine Gegenwart beehrte.[2] Diese Feier behielt man bei bis zur letzten Zerstörung des Tempels, wie der obenerwähnte jüdische Geschichschreiber erwähnt.[3]

Kein Wunder also, dass der Psalmen-Gesang der Hebräer, der sich von Generation zu Generation erhalten hat, auch noch über das erste Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung hinaus sich rein erhalten konnte.

8. Wenn nun die Gesänge Davids ein Jahrtausend hindurch in ihrer ursprünglichen Würde konnten bestehen bleiben, sollten da wohl die Apostel Bedenken getragen haben, sich ihrer ebenfalls zu bedienen? Welche andern Melodieen hätten die ersten Christen auch nehmen können, sie die grösstentheils aus dem Ju-

[1] I Machab. IV, 52—56.

[2] Joh. X, 22—23.

[3] Jos. Antiq. Jud. L. 12 cap. 7.

denthum übergegangen waren. Ausdrückliche Stellen in der heil. Schrift bestätigen diese Vermuthung, und erheben sie über allen Zweifel. So z. B. JAC. V, 13; Corinth. XIV, 15; Ephes. V, 19; Colosser III, 16. Auch aus PLIN. lib. X ep. 97. ad TRAJAN. Eben so aus TERTULLIAN apologet. cap. 39 erhellet, dass der Psalmengesang schon in den ersten Jahrhunderten gebräuchlich gewesen, und dass er wohl aus der Synagoge ins Christenthum übergegangen sei. — Diese Gesänge, welche in den ersten Zeiten tröstend nur wiederhallten in den unterirdischen Grüften, mit welcher Freude, und mit welchem Eifer wird man sie unter dem Pontifikate des heil. SYLVESTER (314—336) genommen und allgemein, gleich Siegesliedern, verbreitet haben, da nun endlich nach langem hartem Kampfe die Kirche sich unter CONSTANTIN D. GROSSEN des süssen Friedens erfreute.

9. So begründet sich dann immer fester unsere Behauptung, dass diese Urgesänge, wie sie jetzt in der Römisch katholischen Kirche sich vorfinden und von den Aposteln bei Gründung des Christenthums aufgenommen wurden, nichts anders seien, als der Psalmengesang, den die hl. Väter von der Wiege des Christenthums nicht genug loben und preisen können.[1]

10. Warum werden dann diese Psalmen-Gesänge und Melodieen nach dem hl. GREGOR benannt? Nicht weil der hl. GREGOR diese Melodieen erfunden hatte, sondern weil er sie in die Ordnung brachte, in der sie sich in unsern *horis canonicis* noch befinden, so dass der Ton oder Modus einer jeden Antiphon dem folgenden Psalmentone entsprach. *Ordinem autem cantilenae diurnis seu nocturnis horis dicendae beatus GREGORIUS plenaria creditur ordinatione distribuisse.*[2]

GREGOR unterschied auch die Gesänge für grössere und geringere Feierlichkeiten, für sogenannte *festa duplicia, semiduplicia* und *simplicia*; für die gewöhnlichen Festtage des Jahres und die Ferial-Tage, an welchen kein Fest gefeiert wird. So nahm er die feierliche Intonation an für die Verse der Psalmen nach dem

[1] Vergleiche ausser den angeführten Stellen noch: ORIGENES T. II. App. p. 516. — S. CHRYS. in Ps. 140. — S. HIERON. in Isaiam I. — GREG. NAZ. Orat. 8. — S. AUG. in Ps. 66. — J. BONA Div. Psalm. cap. I. — Vergl. GERBERT de cantu I. p. 61. — Conc. Brac. I. c. 12. — Conc. Tolet. IV. — Con. Nic. II. S. GERMANUS Tom. IV. Bibl. P. P. Paris p. 673. — GERB. de cantu. I. pag. 499. — II. 86. etc.

[2] WALAFRIDUS STRABO de reb. eccl. cap. 25. — GERB. de cantu I. 248.

Introitus, und bestimmte die Ferial-Intonation für die Antiphonen der sonntäglichen, wie festtäglichen Tagzeiten. Für die Festtage unseres Herrn und der seligsten Jungfrau Maria verordnete er den feierlichen Gesang, und setzte für diese Tage die *cantica*, nämlich das *Magnificat* und das *Benedictus* fest.

Durch diese Anordnungen der Psalmodie gab ihr der hl. Gregor eine bestimmte, regelmässige Form, wobei er sich ganz nach der Gewohnheit und den Verordnungen der heiligen Kirchenväter richtete, die auch eine dreifache Melodie, für die grössten Feierlichkeiten, für die gewöhnlichen Sonntage und einfachen Feste des Jahres, und für die gewöhnlichen Tage unterscheiden.

11. Die Formeln der Psalmmelodieen und der *cantica*, Lobgesänge, stimmen überall ziemlich genau mit dem Römischen Rituale überein, obgleich man in beinahe allen Diöcesen grössere oder geringere Abweichungen findet. Da in den meisten Diöcesen der Römische Ritus beobachtet wird, so nehmen wir hier vorzüglich die Psalmodie nach ihrer ursprünglichen Reinheit, nach Römischer Weise, werden aber auch Rücksicht nehmen auf die Münsterische und Cölnische Gesangsweise, und einige andere allgemeine Abweichungen.

Erstes Capitel.

Gesangsweisen zu den Psalmen, dem *Magnificat* und dem *Benedictus*. — Ihre Zahl. — Angabe der Tonarten, zu welchen sie gehören. — Nach welcher Note der Tonart sie angestimmt werden.

§. I.

Intonationen der Psalme, des *Magnificat* und *Benedictus*, und ihre verschiedenen Arten.

1. Unter Intonation verstehen wir hier die Art und Weise nach welcher Psalmen gesungen werden, oder einen Gesang für einen Vers eines Psalmes oder eines *canticum*.

Solcher Intonationen gibt es zweierlei Arten. Die einen kommen in der hl. Messe nach dem Introitus[1] vor, wo nach dem

[1] Der Introitus (Ingressa) war ursprünglich ein Gesang, der während der Prozession des Celebranten von der Sacristey zum Altare gesungen wurde. „Dicitur autem introitus

ersten Verse eines Psalmes die Doxologie *Gloria Patri* etc. nach derselben Melodie gesungen wird.

eo quod, dum ille canitur, sacerdos ministraturus ad altera intrat, seu quia per illam antiphonam ad officium intratur.“ (DUR. L. IV.) Er besteht aus dem Verse eines Psalmes, einer vorhergehenden und nachfolgenden Antiphon und einem „Gloria Patri etc.“ Die Ehre seiner Einführung schreibt man gewöhnlich dem Papst COELESTIN (422—432) zu Cfr. WALAFRIDUS c. 22; SIGIBERTUS ad annum 426. Nach HUGO VICTOR lib. II. off. c. 14. soll er nur den Psalmengesang für den Anfang der Messe angeordnet haben. BELLARMIN führt viele Autoritäten an für seine Behauptung, dass der Gesang der Psalmen oder einiger Versen derselben bei der heil. Messe viel älter sei. Hierher gehört auch die Stelle des hl. DIONYSIUS, † 96, lib. de Eccl. hier. cap. 3: Itaque Pontifex, ubi orationem supra divinum altare peregit, et ipsum incensum adolere inchoans, omnem templi ambitum circuit, demum ad sacrum altare iterum rediens, Psalmorum incipit melos, concinentibus secum sacra carmina omnibus ecclesiastici gradibus. — BONIZO sagt: Der hl. GREGOR habe zuerst die Verordnung ergehen lassen, dass der Introitus bei der hl. Messe gesungen werde. Er selbst setzte dazu unter dem Beistande des hl. Geistes die Melodie auf. „Beatus GREGORIUS primus in Romana ecclesia instituit, ut antiphona quae vocatur „introitus ad mulcendum au-„dientium animos, decantaretur (BONIZO Ant. Ital. III. pag. 604.).“ Mehrere gute Geschichtschreiber behaupten, der berühmte heilige Papst GREGOR habe bei der Composition aller seiner Gesänge den besondern Beistand des hl. Geistes gehabt. „GREGORIUS cum „preces effunderet ad Dominum, ut musicum „tonum ei desuper in carminibus dedisset, „tunc descendit Spiritus sanctus super eum „in specie columbae, et illustravit corda ejus „et sic demum exorsus est canere, ita dicendo: „Ad te levavi. Alleluja (GERB. II. pag. 2.).“

Das Antiphonarium hat man immer nach der Einrichtung des hl. GREGOR mit dem Advent angefangen. „Chorus igitur psal-„lentium clericorum, qui significat chorum „prophetarum et multitudinem sanctorum, „Christi adventum expectantium animam suam „dilatat, et introitum in jubilo cantat (DUR. „ibid. cap. 5.).“ SKORTIA Seite 231 beruft sich auf RUPERTUS lib. I off. c. 28; ALBERTUS tr. de Missa; BONAVENTURA ect. und sagt: sicut ingressus sacerdotis ad altare, significat Christi adventum in hunc mundum, ita introitum esse institutum ad significandas voces, clamores, atque suspiria Prophetarum, ac Patriarcharum desiderantium adventum ejus. ISAIAE XVI, 1. LXIV, 1; LUC. X. 24. Ad quorum etiam votorum et clamorum frequentiam significandam, juxta ISAIAM XXVIII, 10. Manda remanda ect.: reiteratur initium ut notavit Gabriel in can. lect. 15. Damals erwartete man den Erlöser in Menschengestalt, jetzt bei der hl. Messe sehnen wir uns nach dem Seligmacher unter Brodesgestalt.

Da das Wort Antiphon ein Gegengesang, Gegenklang heisst, ein aus ἀντι contra und φωνὴ vox, sonus, zusammengesetztes Wort, vox reciproca interpretatur; so bezeichnet es hier vermuthlich einen Wechselgesang zwischen zwei Chören; diese Bedeutung scheint es wenigstens in früheren Zeiten gehabt zu haben. Bei grossen Feierlichkeiten wurde ehedem in Stiftern und Klöstern der, dem Introitus folgende Psalm, wovon jetzt nur ein Vers mehr üblich ist, von Doppelchören wechselseitig gesungen, und am Ende desselben die Antiphon nochmals im vollen Chorgesange wiederholt. — GREGORIUS enim introitum missae cum cantu ordinavit, et unum versum de illo psalmo qui cantabatur retinuit (DUR. L. LIV. ration. C. 5 n. 5.). Die Antiphone des Introitus wiederholte man sonst mehre Male, besonders bei grossen Feierlichkeiten. Man theilte die Doxologie auch in zwei Theile. So lesen wir bei MARTENIUS (de ant. eccles. Disc. cap. XII.) “Incipiat cantor puer natus Deinde cantate bis. Deinde puer. Item gloria patri. Deinde puer. Item sicut erat. Deinde puer. Item haec dies. Deinde puer.“ — Auch bediente man sich in älteren Zeiten bei Absingung der Introitus

Die andern kommen im Antiphonarium nach den Antiphonen [1] der Vesper, der Matutin, der Laudes u. s. w. vor.

älteren Zeiten bei Absingung der Introitus vorzüglich an hohen Festen, der Tropen, tropi. „In quibusdam ecclesiis tropi dicuntur „pro psalmis, ex institutione GREGORII Papae „ad majus gaudium de Christi adventu repraesentandum.“ GERBERT erklärt die Tropen so: Est autem proprie Tropus quidam aut plures versiculi, qui in praecipuis festivitatibus cantantur immediate ante Introitum, quasi quoddam preambulum ipsius Introitus, ut verbi gratia, in festo Nativitatis ante Introitum illum: Puer natus est etc. praecedit Tropus iste: „Ecce adest, de quo prophetae cecinerunt dicentes: Puer natus etc. (GERB. I. pag. 370.)

In codice pulcherrimo S. GALLI saec. circiter X. alii Tropi in Natali DNI. habentur, quibus interstinctus est Introitus interlocutione quadam pastorum, cum turba angelica Salvatorem denunciantium. „Hodie cantandus est „nobis Puer, quem gignebat ineffabiliter antè „tempora Pater, et eundem sub tempore ge„neravit inclyta mater. Int. Quis est iste puer quem tam magnis praeconiis dignum vo„ciferatis? dicite nobis, ut conlaudatores esse „possimus...Resp. Hic enim est, quem prae„sagus et electus symmista Dei ad terras „venturum praevidens longè antè praenota„vit, sicque praedixit: Puer natus est nobis... Praeter omnem puerorum consuetudinem de Virgine procreatus, Et filius datus est nobis.„ — Ex tempore quidem matri, sempiternitate „verò consubstantialis Patri. — „Cuius imperium super humerum „ejus. — Crucis videlicèt lignum ad debellan„dos invisibiles inimicos. — Et vocabitur „privilegio Patris Filius superni Nomen ejus, „Judaeis ac gentibus adnuntians se Deum „Magni consilii Angelus. — Ps. Can„tate Domino canticum novum, quia „mirabilia fecit. Miro modo (cum) de virgi„nis utero ut homop rocesserat, sed ut Deus im„peritat Puer.“ etc. — Hier noch einige Beispiele aus demselben Jahrhunderte, die ausser anderen z. B. In natali S. STEPHANI, — S. JOANNIS, und noch eins in nativitate Dni. bei GERBERT de cantu I. pag. 370 und 371 angeführt werden.

In natali Innocentum.

„Hodiè pro Domino perempta sunt infan„tum millia, quos occidit Herodis saevitia. De „quibus olim propheta praedixerat: Ex ore etc. „— Veneranda praesentis diei festivitas antè „tempora multa praenotata est, cum propheta „videret hunc luctum atque dixisset: Vox in „Rama etc.“

In Epiphania Dni.

„Forma speciosissimus manuque poten„tissimus ex DAVIDIS origine natus MARIA „Virgine. Ecce advenit...

In resurrectione Domini.

„Postquam factus homo tua jussa paterna „peregi, in cruce morte mea mortis imperium „superando, Resurrexi, alleluia: In reg„no superno tibi coaequalis jam ultrà sine „fine semper immortalis, Posuisti, alle„luia. Laudibus coelorum qui te laudant sine „fine, Mirabilis....cui canunt angeli, alle„luia. Ps. Domine probasti etc.

In pentecosten.

„Consubstantialis Patri et sempiterno Fi„lio et coaeternus omnipotens, summa vel „ima continens — Spiritus Domini....

In nat. S. JOANNIS B.

„Angelo praenuntiante magnus hodiè „puer ex vetula matre procedens, gaudium „multis nascendo donavit, cum quo concinite: „de Ventre.

In nativ. S. MARIAE.

„Nativitatem venerandam sanctae geni„tricis Dei perpetuae Virginis MARIAE laudi„bus devotis celebremus canentes et laetis „vocibus, Gaudeamus.

In Assumpt. S. MARIAE.

„Hodiè sanctissima Virgo virginum coe„los ascendit; hinc gaudent chori angelici, „gaudeamus et nos, salvatori nostro canentes: „gaudeamus.

In purificatione S. MARIAE.

„Hodie quemadmodum patriarchis anti„quis repromissum est et sicut revelante Spiritu „sancto a prophetis praedictum est. Susce„pimus... Iam Dominus optatas reddit lau„des pascha cum Christus adest favete. Cui „canentes. Alleluja. Confitemini.

In dedicatione ecclesiae.

2. Es gibt eben so viele Intonationen für die Psalmen und cantica, als es Kirchentöne gibt. Sie unterscheiden sich eben so wie die 8 Kirchen-Tonarten (Vgl. S. 109 u. f.) Da jedoch diese Intonationen weniger entwickelt sind als die übrigen Gregorianischen Gesänge, d. h. die Quarten und Quinten sich nicht so gut unterscheiden lassen, so hat man hier vorzüglich sein Augenmerk auf die Dominante zu richten, um die Tonart zu erkennen.

§. II.

Anfang der Intonation.

1. Bemerken wir vorab, dass die Intonation des Psalmes nach dem Introitus des Graduale eben so anfängt, als die feier-

»Hodiè revolvit annua ista plebs solem»nia, quae sunt encoenia hujus ecclesiae. »Terribilis est....

Hiehin gehören auch die Verse, welche man am ersten Sonntage im Advent vor dem Introitus sang (Vgl. oben Theil I. Cap. I, §. 1. S. 25.).

[1] Die Erklärung des Wortes »Antiphon« haben wir oben angegeben. Der Gebrauch derselben schreibt sich nach WALAFRID STRABO (c. 25.) vom h. IGNATIUS her, dem dritten Bischof von Antiochien nach dem hl. PETRUS. Man erzählt, dieser Bischof habe eine Erscheinung gehabt, wo er die Engel Antiphonen und Hymnen zur Ehre der allerheiligsten Dreifaltigkeit habe singen gehört. »SOCRATES lib. VI. c. 8 erzählt so: Dicen»dum autem (inquit) et hoc, unde consue»tudo alternorum hymnorum in Ecclesia ini»tium coeperit. Vidit aliquando angelos »hymnis alternatim decantatis Sanctam Tri»nitatem celebrantes, et canendi rationem, »quam in illa visione animadverterat, eccle»siae Antiochenae tradidit. Unde ista »traditio ad omnes postea ecclesias permana»vit. Et haec est ratio alternorum hymno»rum τῶν ἀντιφώνων ὕμνων.« Bedeutungsvoll sind die Worte des hl. GREGOR über diesen Antiphonengesang: »Dieses gegenseitige Absingen, sagt er, ist ein Zeichen gegenseitiger Liebe, wo am Ende des Psalms in der sogenannten Antiphon alles einstimmig, wie aus einem Munde zusammen betet« (hom. 3 in Ezechiel.). Von Antiochien stammen also die Antiphonen her. — Es scheint aber, dass die Griechen einen Unterschied machten unter αντιφωνην und αντιφωνον. Diese letzte Benennung bezeichnet den Gesang einiger Psalmverse, wo nach jedem Verse von einem andern Chore eine Antwort folgt. Hier ein solches Beispiel aus dem Antiphonarium von TOMASIUS. Es ist die Antiphon am Charsamstage ad Magnificat. — Antiphona — Vespere autem sabbati ... Ps. Magnificat anima mea Dominum. — Antiphonus: Et ecce terrae motus.... ℣. Et exultavit.... Antiphonus: Angelus autem Domini.... ℣. Quia respexit... Antiph. Erat enim aspectus.... ℣. Quia fecit mihi magna... Antiph. Prae timore autem... ℣. Et misericordiae ejus .. Antiph. Respondens autem angelus... ℣. Fecit potentiam... Antiph. Venite et videte.... ℣. Deposuit potentes... Antiph. Citò euntes... ℣. Esurientes... Antiph. In Galilaeâ JESUM videbitis.... ℣. Suscepit Israël... Antiph. Nolite expavescere.... ℣. Sicut locutus est. Antiph. Et valdè manè... ℣. Gloria Patri... Antiph. Et dicebant ad invicem... ℣. Sicut erat....

Gegenwärtig versteht man unter Antiphon den Vers, welcher dem Psalme unmittelbar vorhergeht. Der Gebrauch dieser Antiphonen findet sich schon im grauen Alterthume; denn man liest in den Werken des hl. GREGOR I, dass ein gewisser JOHANNES kurz vor seinem Hinscheiden selbst die Antiphon: Aperite mihi portas justitiae, angestimmt habe, worauf seine Wärter einen Psalm gesungen hatten (lib. IV. dial. c. 35).

liche Intonation des Antiphonarium, wenn man den VII Ton ausnimmt.

2. Die Psalmtöne richten sich ganz nach denen der Antiphonen.

Geht die Antiphon aus der	Tonart, so fängt der folgende Psalm an mit:	
I	f	
II	c	
III	g	
IV	a	
V	f	
VI	f	
VII	c	im Antiphonarium
	g	im Graduale nach dem Introitus.
VIII	g	

Anfang der Intonationen in Noten dargestellt.



3. Ausser dem Anfange der Intonation merke man in der Psalmodie noch auf drei Stücke: 1. auf die Dominante, 2. auf das *medium*, die *pausa media*, und 3. die Differenz, *differentia*, Schlusscadenz, den Ausgang oder die Termination.

Die Dominante ist hier wie immer die Note, welche besonders vorherrscht, die am meisten gehört wird. Man findet sie

im Psalmengesange unmittelbar nach dem Anfange, und hört sie bis zur Mitte. Nach dem Ruhepunkte hört man sie wieder bis zur Schlusscadenz.

Das medium ist eine Cadenz, ein Schlusslauf, eine Ruhe gegen die Mitte des Verses unmittelbar vor dem Sternchen (*).

Die Differenz, *differentia, finis, terminaison*, liegt in der Melodie für die letzten Sylben des Verses. Diese Differenz oder Finalcadenz nennt man auch *evovae*, welches die sechs Vocale von sEcUlOrUm AmEn ausmachen.[1]

Intonation des Psalmverses nach dem Introitus.[2]



Mit dieser Römischen Melodie stimmen andere Gesangbücher fast ganz überein, nur stehen über der Sylbe ter(-ram) die Noten: a - h - c, anstatt hier: a-c. Hier müsste aber das h aus-

[1] Die Alten nannten diese Finalcadenz auch Neuma. „Usitatum etiam hoc erat „vocabulum — neuma — generatim ad de-„signandam vocis per varios sonos modula-„tionem, ac speciatim eam, quae in fine to-„norum seu octo modorum ecclesiasticorum „psalmorumque terminatione ipsos distingue-„bat, unde vulgatum illud evovae, id est „saeculorum amen (GERB. de cant. Tom. I „pag. 337.).“

[1] Wir geben hier zuerst die ächte, Römische Intonation an, später die Haupabweichungen.

fallen; höchstens dürfte b dastehen, damit wenigstens die unreine Quint ausfiele.



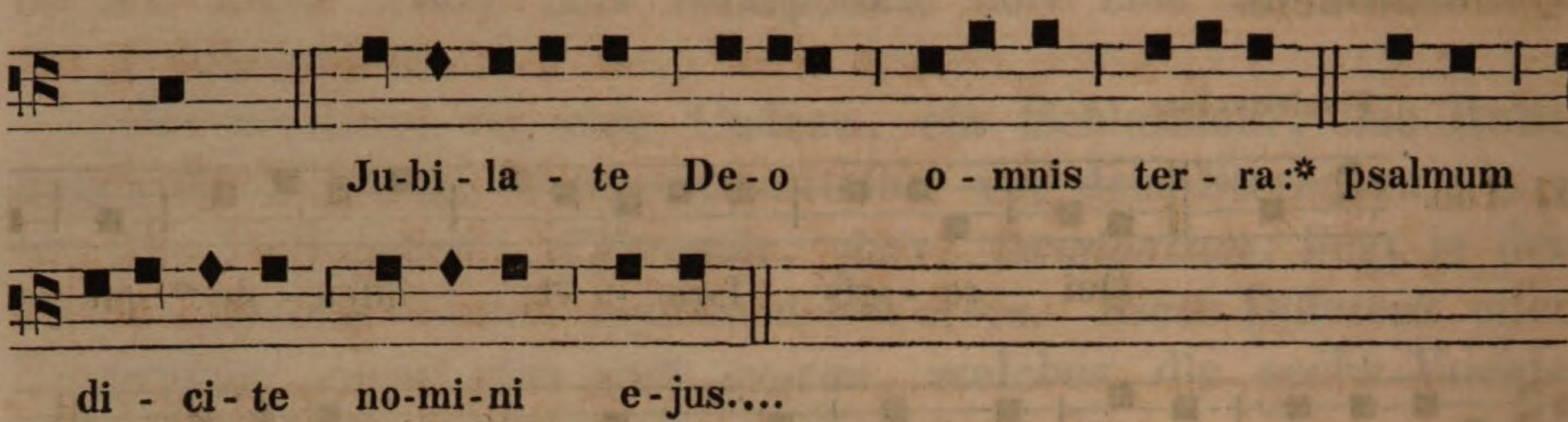
Andere Gesangsweise.







Andere Gesangsweise.



Finale des Intr.

V Ton.



Andere Gesangsweise.

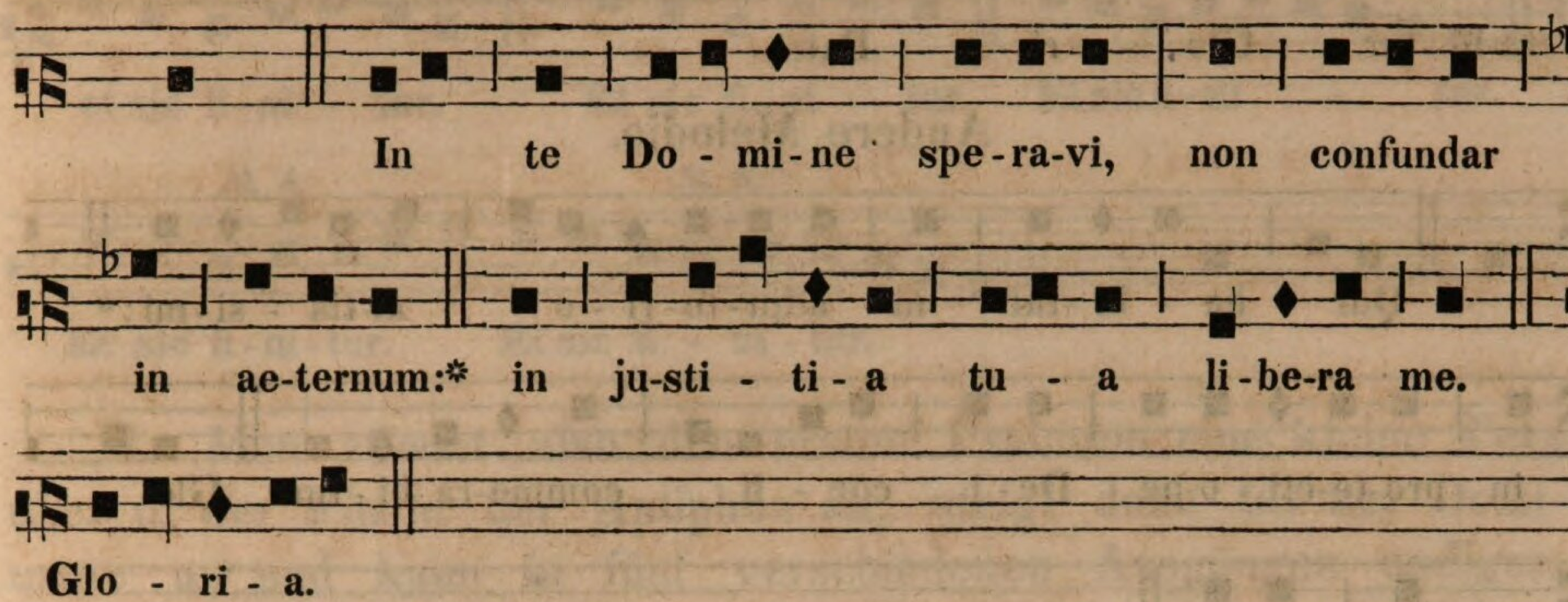


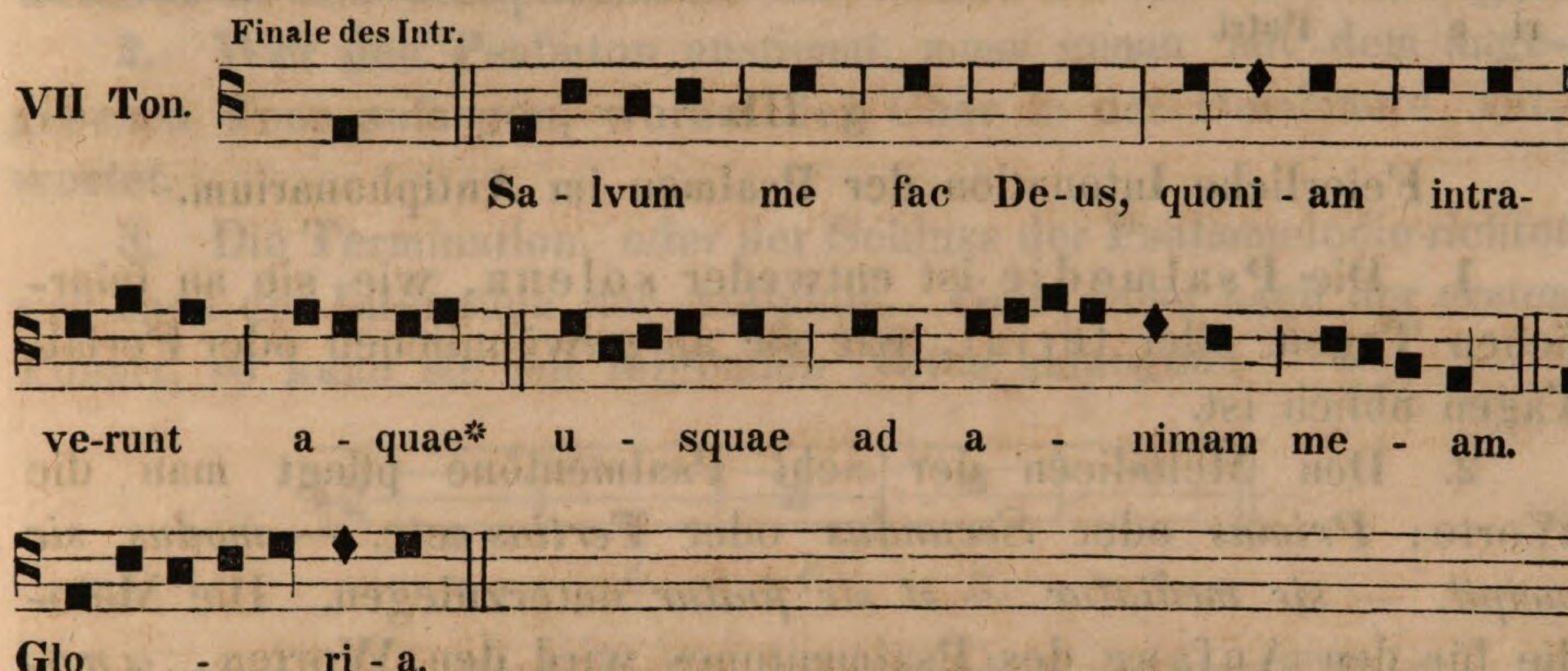
Finale des Intr.

VI Ton.



Andere Melodie.





Andere Melodie:







Andere Melodie.



§. III.

Feierliche Intonation der Psalmen im Antiphonarium.

1. Die **Psalmodie** ist entweder **solenn**, wie sie an feierlichen Tagen, oder **ferial**, wie sie an gewöhnlichen oder Ferial-Tagen üblich ist.

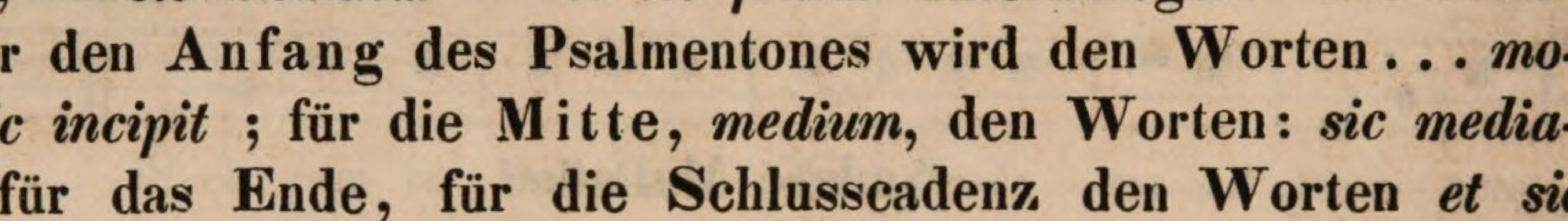
2. Den Melodieen der acht Psalmentöne pflegt man die Worte: ***Primus*** oder ***Secundus*** oder ***Tertius*** etc. — ***modus sic incipit***, — ***sic mediatur*** — ***et sic finitur*** unterzulegen. Die Melodie für den **Anfang** des Psalmentones wird den Worten . . . ***modus sic incipit*** ; für die **Mitte**, ***medium***, den Worten: ***sic mediatur;*** für das Ende, für die Schlusscadenz den Worten ***et sic finitur*** untergelegt.

3. Diese Intonations-Formeln sind aus dem *directorium chori* von GUIDETTI abgedruckt. Er fand diese Melodie in allen alten Handschriften der Römischen Liturgie. Er nahm nicht die mindeste Veränderung dabei vor. Daher hat man allen Grund anzunehmen, dass diese Melodie unter allen gebräuchlichen der ursprüngliche und einzig unverfälschte Psalmton sei (BAÏNI mem. T. II. p. 102). Vergleiche oben S. 109, die Note.

Tabelle der feierlichen Jntonationen der Psalmen nach den acht Kirchentönen, wie sie in der Vesper gesungen werden.

Finale der Antiphon.

I Ton.

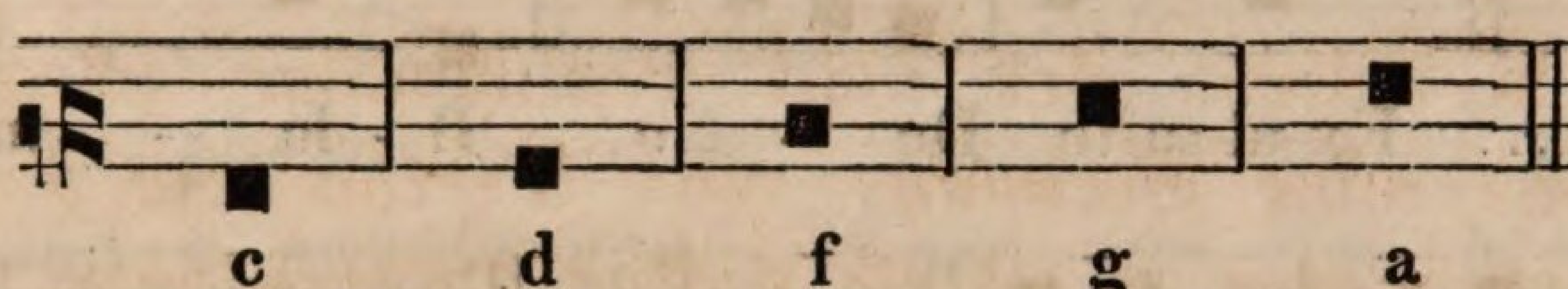




1. Man stimmt also den ersten Psalmton eine kleine Terz über d, der Finale der Antiphon an, steigt dann bis zur Dominante a, und kann in fünf verschiedenen Ausgängen endigen, welchen in dem Antiphonarium die Vocale e v o v a e unterliegen.

2. Wer den Psalmton anstimmt, muss genau mit dem angegebenen Tone anfangen, worauf der Chor in der Dominante antwortet.

3. Die Termination, oder der Schluss der Psalmmelodie richtet sich nach der Intonation der Antiphon. Geht diese nach der ersten Tonart, so kann sie mit folgenden Noten anfangen:



Beginnt nun die Melodie der Antiphon mit der Finale d, so schliesst der Psalmvers mit der oben № 1 angegebenen Melodie.

Beispiel:

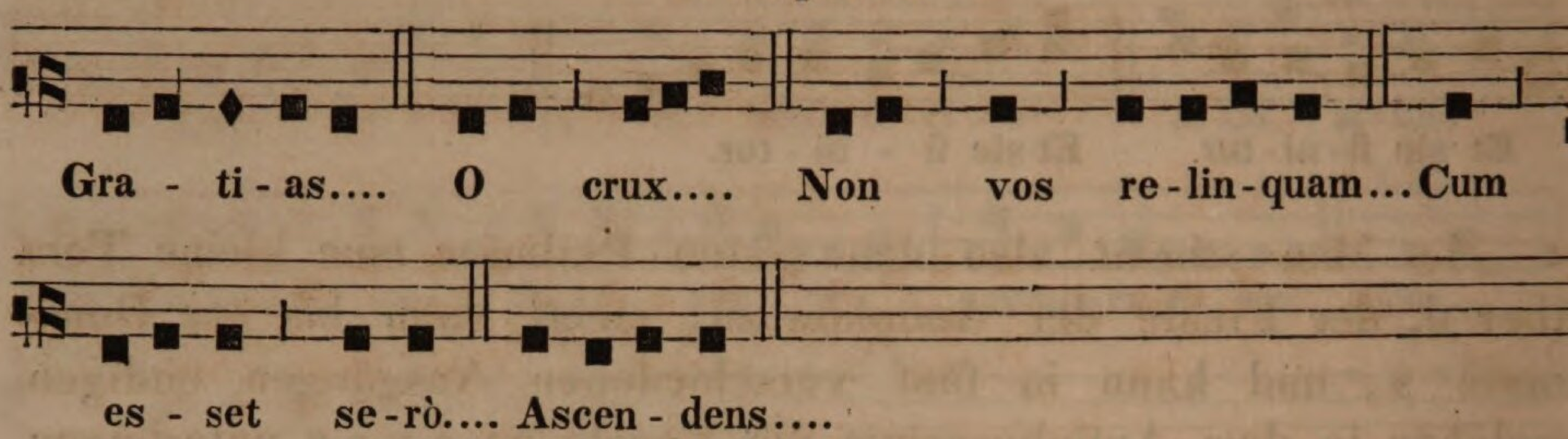


Beginnt die Antiphon wie in folgenden Beispielen mit f oder c, ohne lange bei den tiefern Tönen zu verweilen, so bedient man sich in dem folgenden Psalme der Termination №. 2.



Ist die erste Note der Antiphon c oder d, und hält sich die Melodie im Anfange etwas länger in den niedern Tönen, so singt man den Schluss des Psalmverses nach dem Ausgange Nr. 3.

Beispiele:

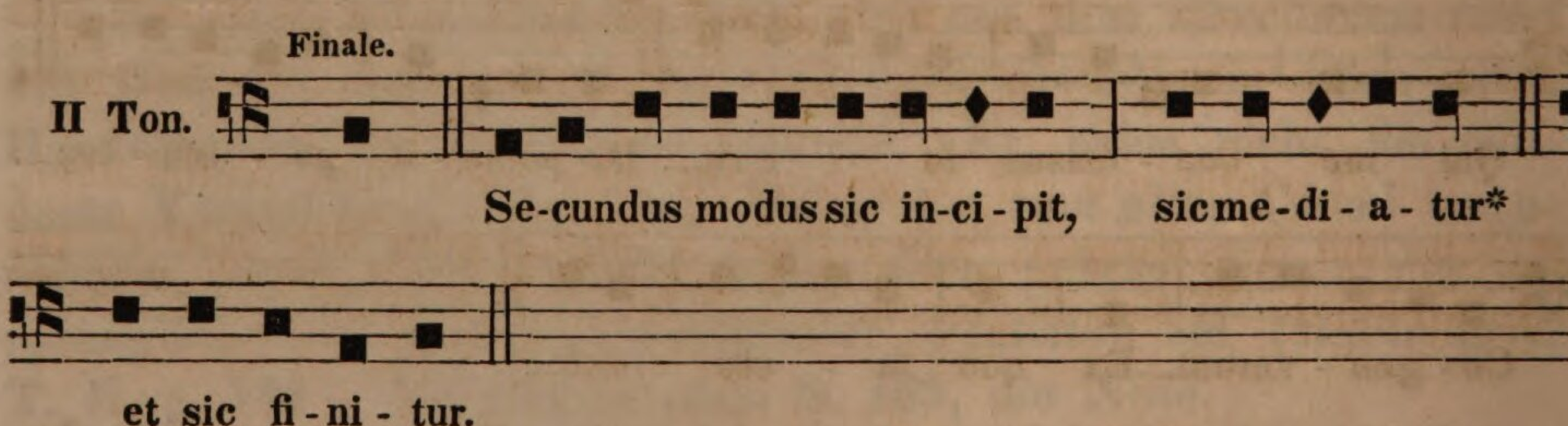


Der vierte Ausgang wird bei einem Psalm gebraucht, wenn die vorhergehende Antiphon mit der Dominante a anfängt; oder mit der Finale d, und gleich zur Quint hinaufsteigt; oder mit f, und auf d hinabfällt.

Beispiele:



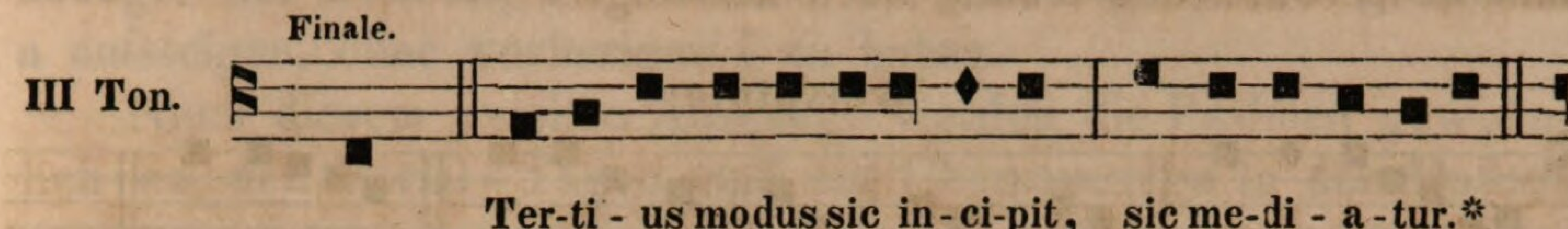
Der fünfte Ausgang ist nur eine Entstellung des dritten, darum wird er auch wie dieser gebraucht.

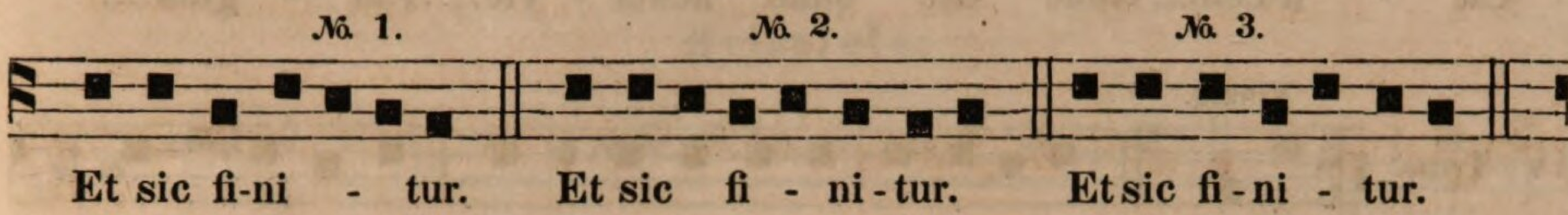


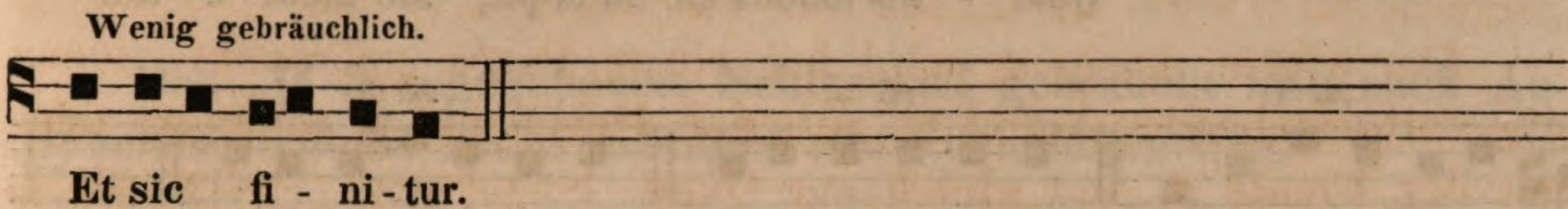
1. Die Intonation des zweiten Tones fängt mit c unter der Finale an, steigt zur Finale d, und springt dann eine kleine Terz höher zur Dominante f, worin der Chor fortfährt.

2. Dieser Psalmton hat nur einen Ausgang. Viele Sänger begehen hier den Fehler, dass sie am Ende e-cis-d statt e-c-d singen. Dieses cis bildet zu dem vorhergehenden f eine kleine

oder verminderte Quart, die im Gregorianischen Tonsystem nicht vorkommen darf, also zu vermeiden ist.



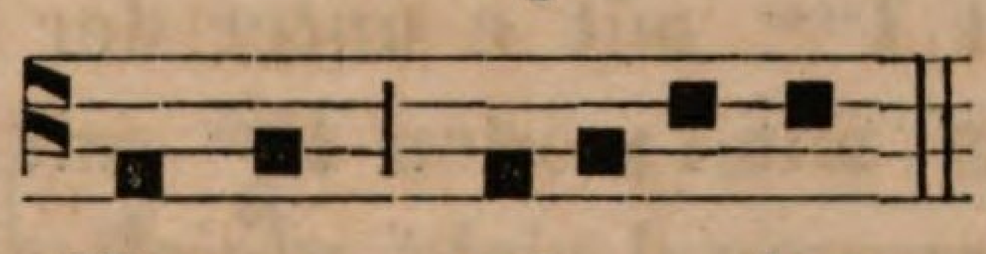




1. Die Intonation dieses dritten Psalmtones fängt mit g, der kleinen Terz über der Finale e an, steigt durch die Quart zur Sext oder Dominante dieses Tones auf, worin der Chor fortfährt, und schliesst in der Terz g, oder Quart a.

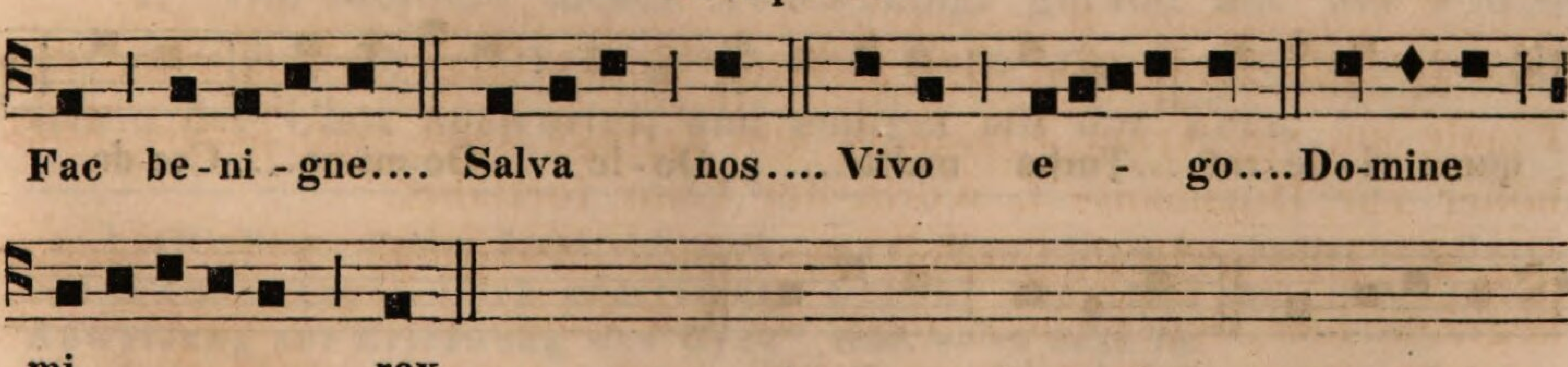
2. Die Antiphonen nach der dritten Tonart pflegen mit e, f, g, am meisten mit c anzufangen. Wenn nun die Antiphon mit g anfängt, und zu c aufsteigt, so nimmt man den ersten Ausgang bei dem Gesange des folgenden Psalmes.

Beispiel:



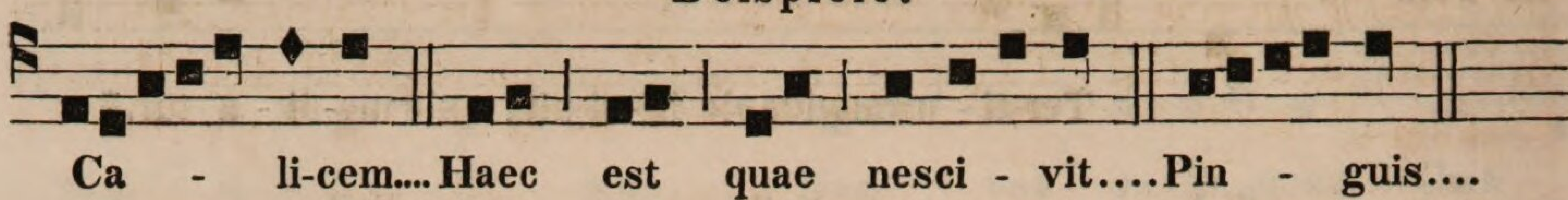
Die Termination № 2 gebraucht man nach den Antiphonen, welche mit g anfangen, worauf ein a folgt, oder die mit c auf nachstehende Weise beginnen.

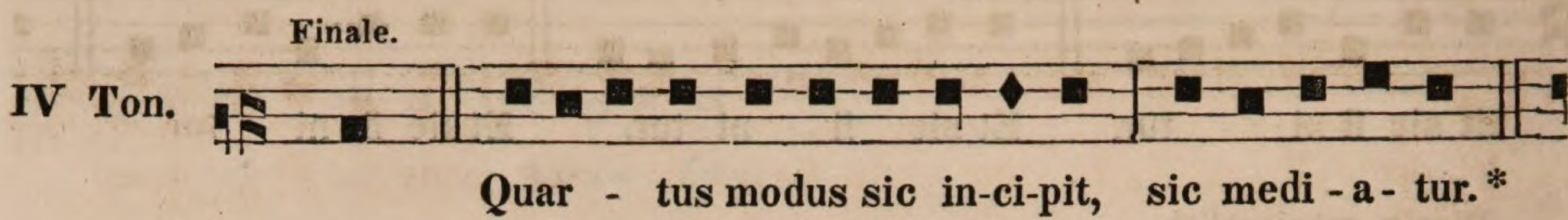
Beispiele:

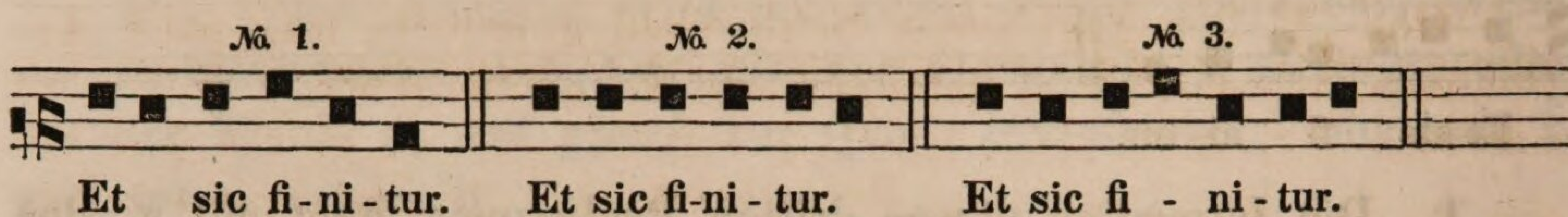


Beginnt die Antiphon mit der Finale e, so gebraucht man den Ausgang № 3; auch wohl dann, wenn sie mit g anfängt, und in verbundenen Tönen zu c aufsteigt.

Beispiele:







1. Diese Intonation fängt mit der Quart über der Finale an, fällt zur kl. Terz g, und steigt wieder zur Quart a auf, in welchem Tone der Chor antwortet, und schliesst entweder in der Finale e, oder in der kl. Terz g.

2. Die Anfangsnoten des vierten Tones sind c und d unter der Finale, — die Finale selbst — f und g, und bisweilen, obgleich selten, a.

3. Der erste Ausgang wird gebraucht, wenn die vorhergehende Antiphon anfängt 1^{tens} mit c unter der Finale; oder 2^{tens} mit der Finale e; oder 3^{tens} mit f; oder 4^{tens} mit d unter der Finale, ausgenommen, wenn man von d nicht gleich zur Dominante a steigt.

Beispiele:



Die zweite Termination kommt nach Antiphonen vor, welche 1tens mit e anfangen, und unmittelbar zu g übergehen; oder, was häufiger der Fall ist, 2tens welche mit g anfangen, und gleich zu a aufsteigen, ohne vorheriges f zu haben.

Nach diesem zweiten Ausgange werden die Psalmen gewöhnlich an den Ferial-Tagen und am Charsamstage in der Matutin gesungen.

Beispiele:



Den № 3 angegebenem Schlusslauf gebraucht man nach Antiphonen, welche mit d anfangen und zu a übergehen.

Beispiele:

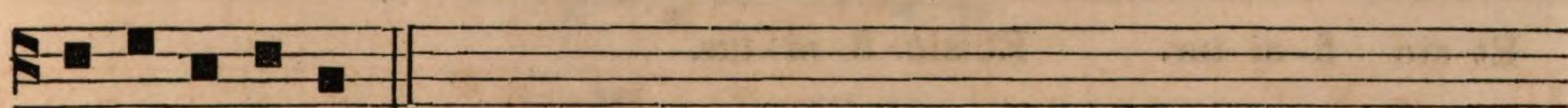


Der Character dieses vierten Psalmtones wird gewöhnlich dadurch verfälscht, dass man zwischen den beiden a-a das g als einen halben chromatischen Ton, nämlich: a-gis-a singt, was sich doch mit einer Tonart, die aus einer diatonischen Tonleiter besteht, gar nicht vereinigen lässt.[1]

Finale.

V Ton.



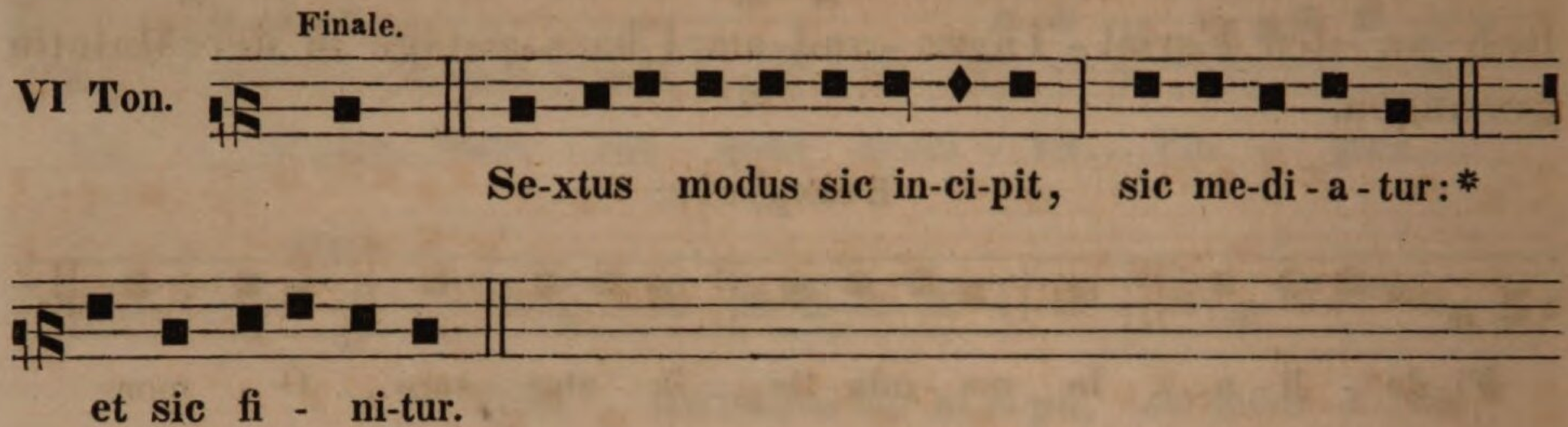


1. Die Melodie dieses Tones fängt gerade mit der Finale der Antiphon an, steigt durch die Terz gleich zur Dominante, worin der Chor antwortet, und endiget mit der Terz.

[1] (S) Dieser Fehler findet sich z. B. in dem Buche: Theoretisch-practische Anweisung zur Erlernung des Gregorianischen oder Choral-Gesanges. Von einem katholischen Geistlichen. Elberfeld bei Sam. Lucas. 1838. — zu Seite 78.

2. Der fünfte Ton hat nur einen Ausgang.

3. Nach den im ersten Theile dieses Buches Cap. II. §. IV, № 8, S. 104 angegebenen Regeln über den Gebrauch des h und b, muss hier nicht b, sondern h vorkommen.[1]



1. Dieser sechste Ton fängt mit der Finale f an, steigt durch g auf zu a, der Dominante, worin der Chor weiter singt, und schliesst mit der Finale.

Dieser Ton hat nur einen Ausgang.



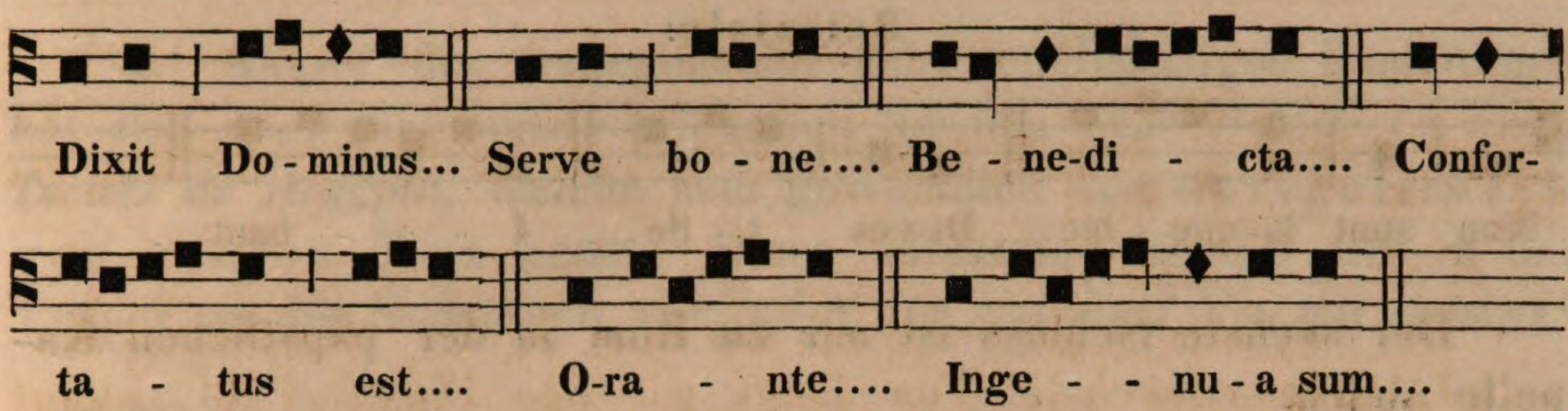
1. Der siebente Ton fängt mit der Quart über der Finale an; steigt zu d, der Dominante des Tones, und schliesst in der Quart — Quint — Terz — oder Secunde über der Finale.

2. Die Anfangsnoten der Antiphonen nach dem siebenten Tone können g-a-h-c oder d sein. Mit a tritt der Fall jedoch selten ein.

[1] (S) In der sogenannten Elberfelder Anweisung Seite 78 und 118 steht bei dem fünften Psalmtone nach dem Schlüssel ein allgemeines Erniedrigungszeichen ♭.

3. Die erste Termination wird nach solchen Antiphonen gebraucht, welche 1) mit h anfangen, und mit gebundenen Tönen zu d aufsteigen; oder 2) mit c; oder 3) mit h anfangen, und unmittelbar zu d aufsteigen. In diesem letzten Falle bedient man sich auch wohl der vierten Termination.

Beispiele:



Der zweite Ausgang ist nach Antiphonen gebräuchlich, welche mit der Finale g anstimmen, und gleich eine Quint aufsteigen zur Dominante d.

Beispiele:



Der dritte Schlusslauf ist zu Rom nicht mehr üblich. Man bediente sich seiner früher nach Antiphonen, die mit d anfingen, unmittelbar auf h fielen, und wieder unmittelbar zu d aufstiegen.

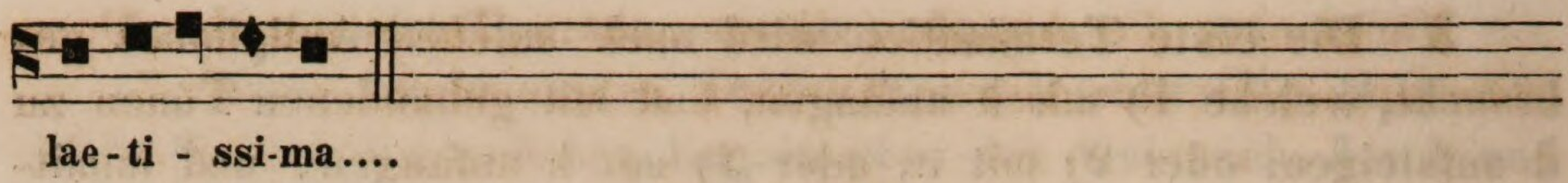
Beispiel:



Der vierte Schluss ist bei Psalmen gebräuchlich, wenn die vorhergehende Antiphon mit d anfängt, und mittelbar durch c, oder unmittelbar gleich zu h niederfällt, und auf d zurückgeht.

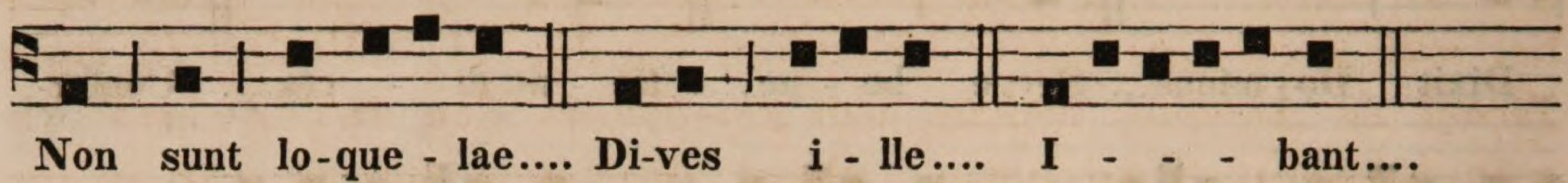
Beispiele:



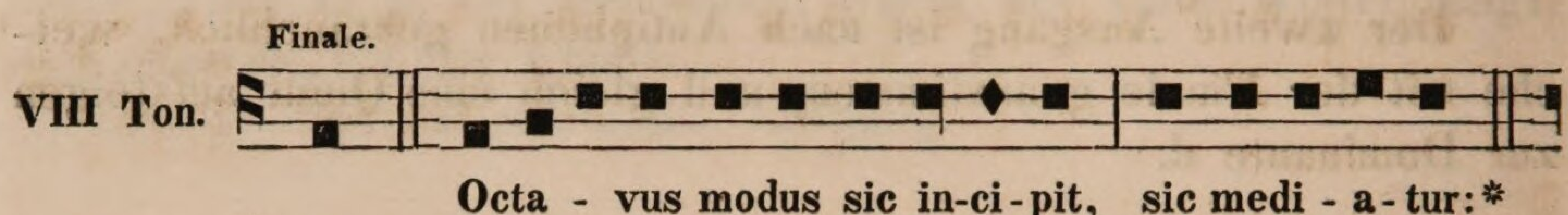


Nach Antiphonen, welche mit der Finale g anfangen, und nach und nach zur Dominante d steigen, ist der fünfte Ausgang üblich.

Beispiele:



Der sechste Schluss ist nur zu Rom in der päpstlichen Kapelle üblich.





1. Diese letzte Intonation des Psalmes beginnt mit der Finale; darauf steigt man zu a, und dann unmittelbar zur Dominante c; und schliesst in der Finale g oder der Dominante.

2. Die Antiphonen aus dem achten Tone können mit c-d-f unter der Dominante, und mit g-a-c über der Finale anfangen.

3. Fängt eine Antiphon mit irgend einer Note ausser der Dominante an, so bedient man sich bei dem nachfolgenden Psalm der ersten Termination.

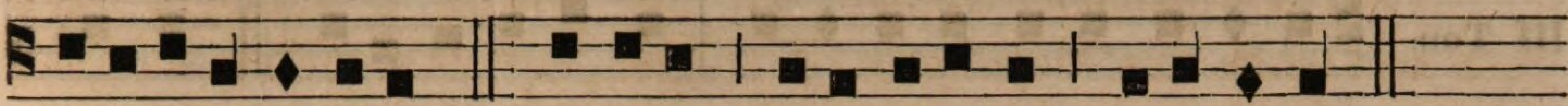
Beispiele:





Fängt aber die Antiphon dieses achten Tones mit der Dominante an, so ist der zweite Ausgang gebräuchlich.

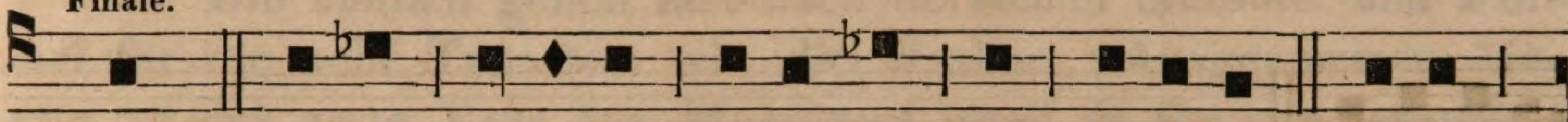
Beispiele:



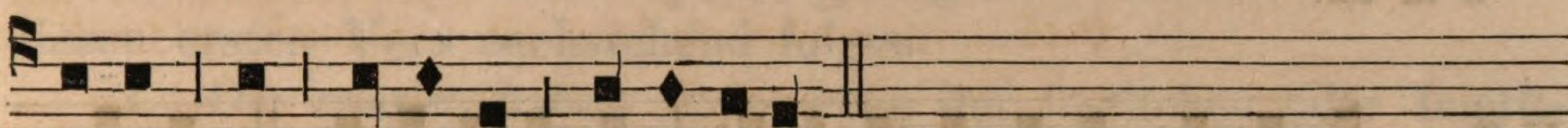
Do - - mi-nus.... Ecce a - nci - lla Do - mi-ni....

4. Ausser den angegebenen acht regelmässigen Psalmtönen hat man noch eine neunte Intonation für den 113ten Psalm: *In exitu Israël de Aegypto,* welche man gewöhnlich den unregelmässigen achten Ton nennt. Diese Intonation kommt nur in der Vesper an den Sonntagen vor, nach der Antiphon *Nos qui vivimus.*[1]

Finale.



In ex-i-tu Isra - ël de Aegypto:* Domus

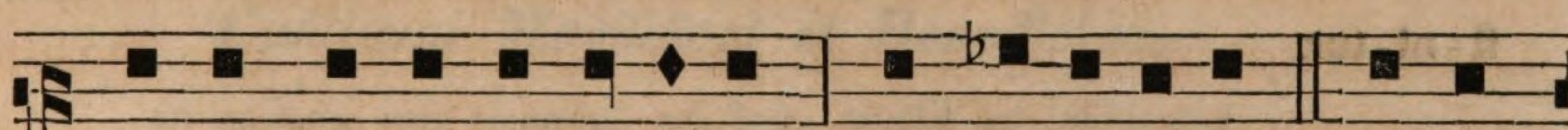


Ja-cob de po-pu-lo barbaro.

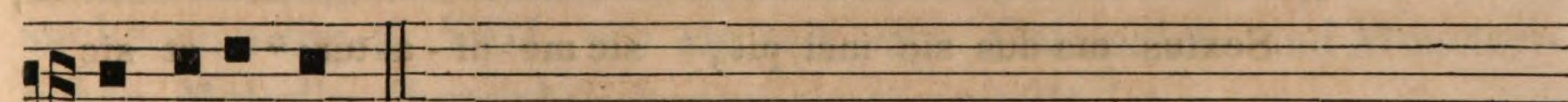
§. IV.

Intonatio Psalmorum, in festis simplicibus, et feriis.

I Ton.

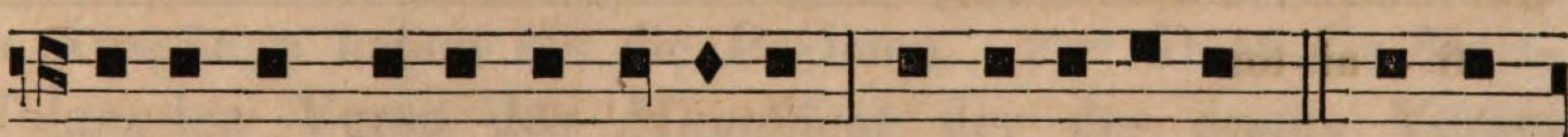


Pri-mus mo-dus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur:* et sic



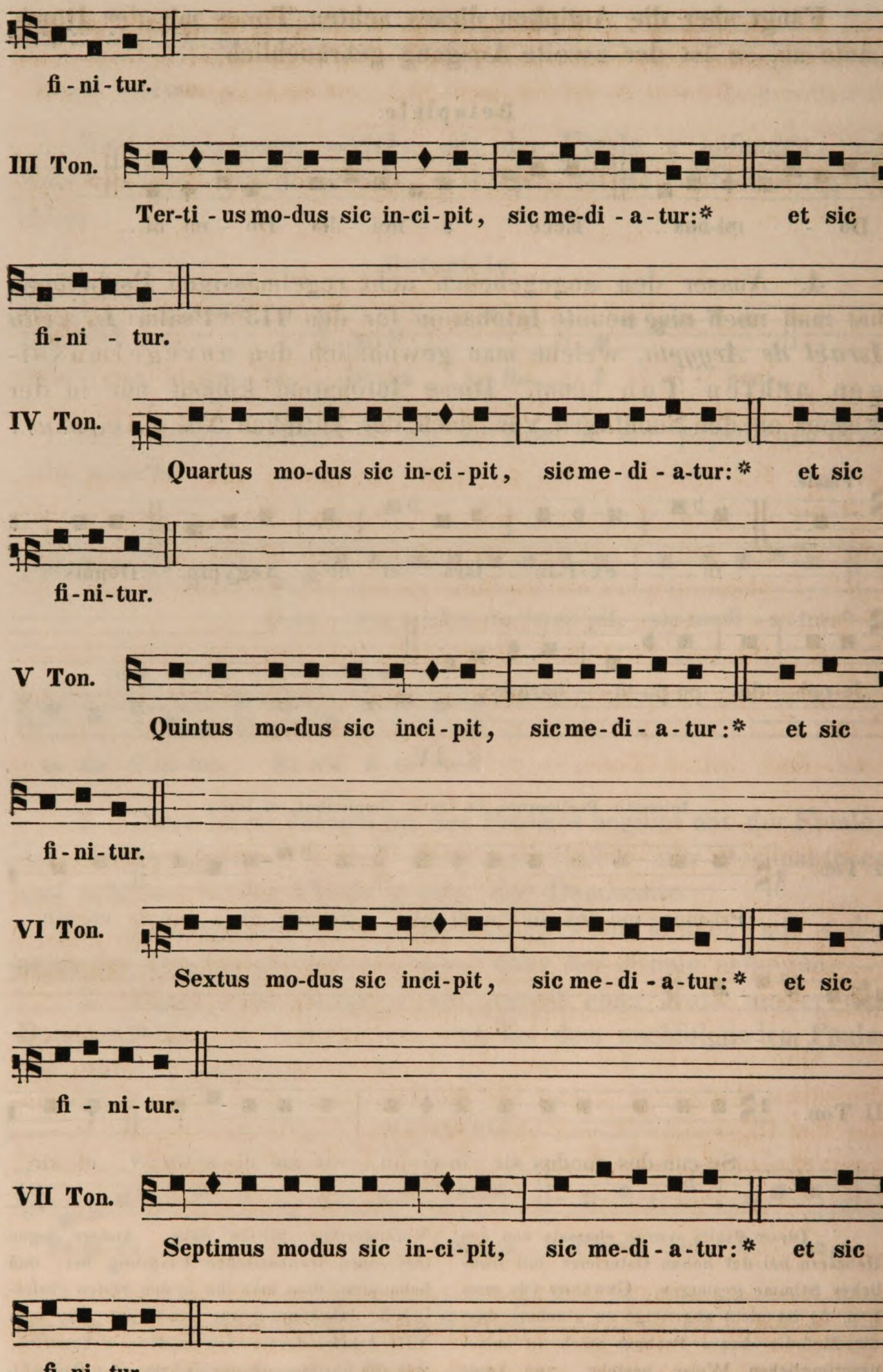
fi - ni - tur.

II Ton.

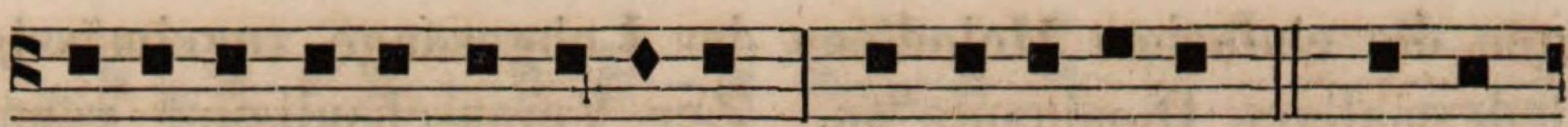


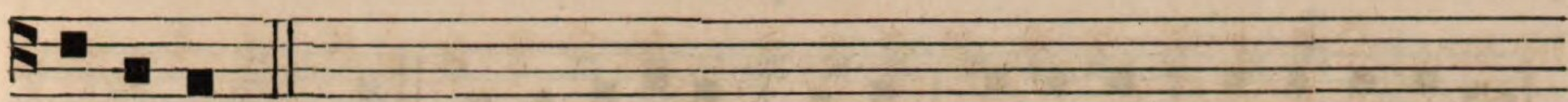
Se-cun-dus modus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur:* et sic

[1] Dieser Psalm wurde ehemals von den Hebräern bei der hohen Osterfeier mit fröhlicher Stimme gesungen. Gerbert (de mus. I. p. 5) ist nicht abgeneigt zu glauben, dass die Melodie dieses Psalmes noch in seiner ursprünglichen Weise bestehe, und keine Veränderung erlitten habe. Andere legen ihm einen französischen Ursprung bei, und behaupten, dass man ihn in den ersten christlichen Jahrhunderten, namentlich bis zum VIII. Jahrhunderte, nach einer der 8 Tonarten, wie die übrigen gesungen habe (Le Boeuf).


fi - ni - tur.
III Ton.
Ter-ti - us mo-dus sic in-ci-pit, sic me-di - a - tur: * et sic
fi - ni - tur.
IV Ton.
Quartus mo-dus sic in-ci - pit, sic me - di - a-tur: * et sic
fi - ni - tur.
V Ton.
Quintus mo-dus sic inci - pit, sic me - di - a - tur : * et sic
fi - ni - tur.
VI Ton.
Sextus mo-dus sic inci-pit, sic me - di - a - tur: * et sic
fi - ni - tur.
VII Ton.
Septimus modus sic in-ci - pit, sic me-di - a - tur: * et sic
fi - ni - tur.

VIII Ton.





§. V.

Intonatio Canticorum.

1. Schon oben Cap. I., §. 1., № 1. S. 127 sagten wir, dass sich die *cantica* wie die Psalmen nach der vorhergehenden Antiphon richten.

2. Die *cantica* gehen fast nach derselben Melodie und Formel für die acht Tonarten wie die Psalme. Ausgenommen hievon ist der erste Vers des *Magnificat*, weil er für die gewöhnliche Psalmmelodie nicht Sylben genug hat. Darum lassen wir diesen ersten Vers nachstehend folgen.

3. Die *cantica* haben auch neben der festlichen oder feierlichen Melodie eine feriale oder einfache. Ein dritter Lobgesang *Nunc dimittis* ist nur in der Complet gebräuchlich, und geht da nach dem dritten Tone.

Canticum Magnificat et Benedictus,

ad normam octo tonorum, pro festo duplici et semiduplici.

Um diese Melodie der *Cantica* nicht zweimal anzuführen, suche man sie §. VIII, wo sie mit der Cölnischen und Münsterischen Melodie übersichtlich zusammengestellt ist.

Man bemerke 1tens dass die Lobgesänge eben so viele und dieselben Ausgänge haben als die Psalmen. 2tens Dass die Melodie der folgenden Verse des *Magnificat* der des ersten Verses vom *Benedictus* gleich ist.

§. VI.

Intonatio Canticorum, pro festo simplici et feriis.

1. Der Unterschied zwischen den feierlichen und gewöhnlichen Intonationen liegt nur im Anfange. In allen Tonarten fan-

gen die einfachen Melodieen der Lobgesänge regelmässig mit der jedesmaligen Dominante an. Zur Veranschauligung genügt ein

Beispiel:



2. Nach dem Gesagten erhalten wir folgendes Schema:

Der I Ton fängt mit a an,
— II — — — f —
— III — — — c —
— IV — — — a — ohne auf g zu fallen.
— V — — — c —
— VI — — — a —
— VII — — — d —
— VIII — — — c —

§. VII.

Ueber die hebräischen und einsylbigen Wörter, welche mitunter in den Psalmen und Lobgesängen vor dem Sternchen vorkommen:

1. Steht in der Mitte des Verses eines Psalms oder Lobgesanges vor dem Doppelpunkt oder Sternchen — ein einsylbiges oder hebräisches Wort, so wird es beim II, IV, V, VIII Tone um eine Note höher gesungen als die Dominante.[1]

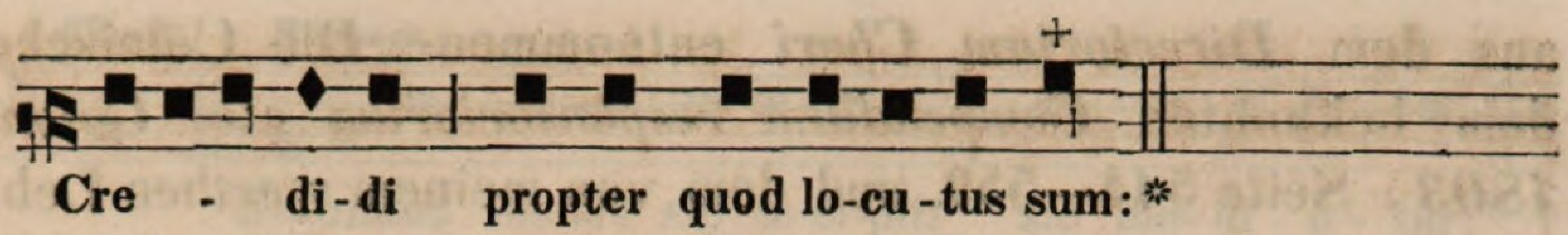
Beispiele:

II Ton.



[1] Omnis dictio monosyllaba, indeclinabilis, vel barbara acutum exigit accentum; ut: Og, Basan, Sion, Ephrata, Jerusalem, David, Israel, me, te, se, nos, vos. Dictiones graecae et hebraicae in latinis terminationibus consuetum retinent accentum. Cfr. Ornitoparch. Mus. Choral. activa Cap. 3 de regulis accentus.

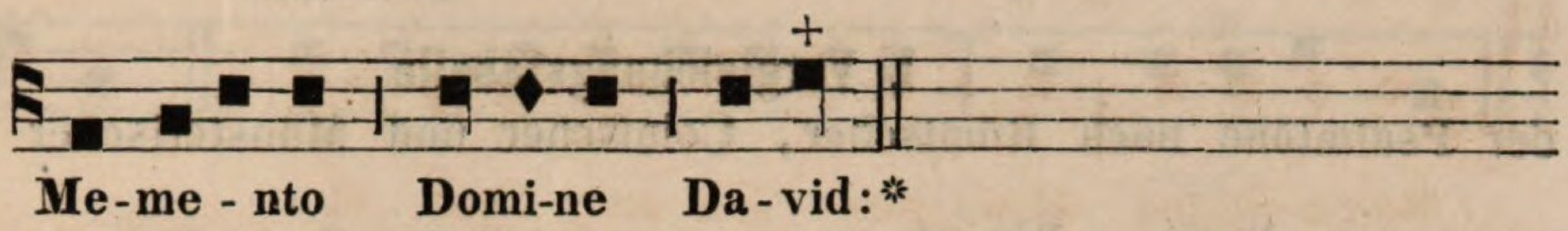
IV Ton.



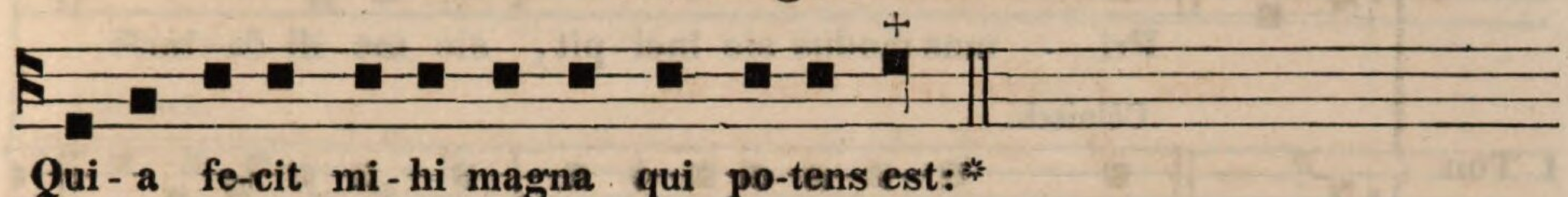
V Ton.



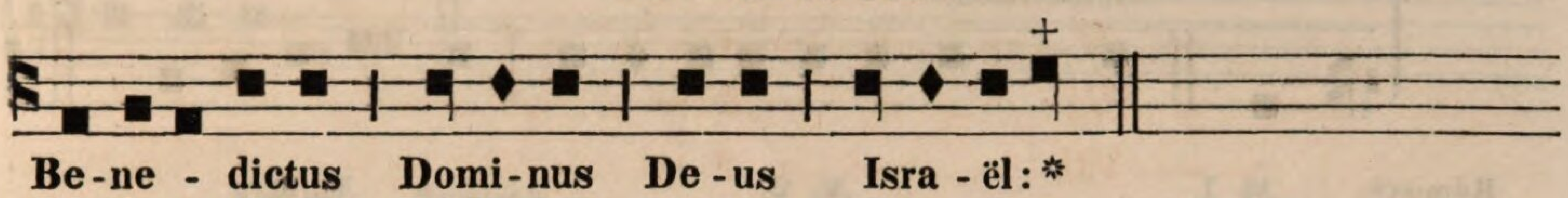
VIII Ton.



Im Magnificat.



Im Benedictus.



Diese Abweichung nennt man: *„Modus intonandi in pausis correptis,“* im Gegensatze zum gewöhnlichen Psalmgesange, welcher *„Modus intonandi in pausis productis“* heisst.

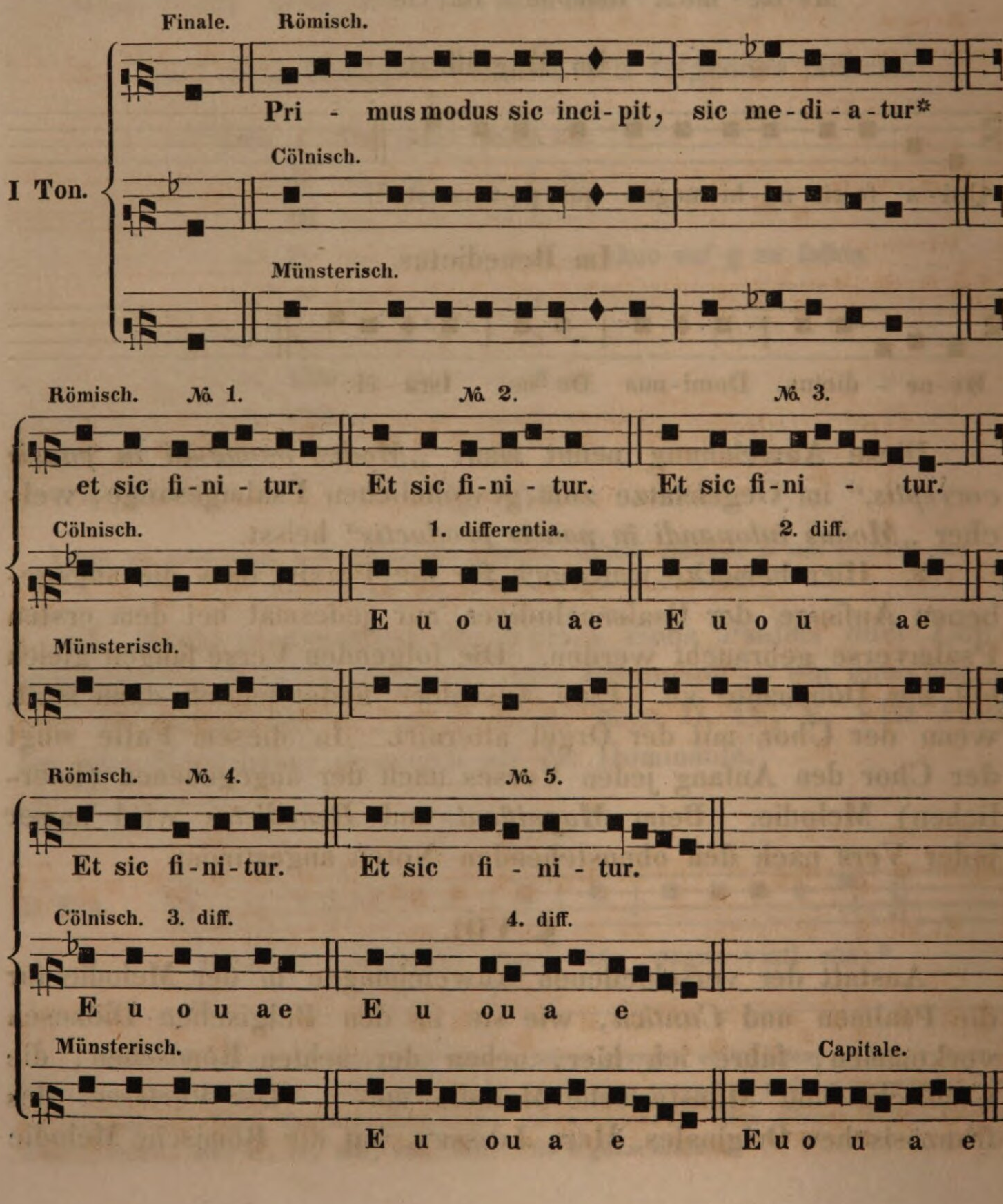
2. Hier bemerke man noch für die Praxis, dass die angegebenen Anfänge der Psalmmelodieen nur jedesmal bei dem ersten Psalmverse gebraucht werden. Die folgenden Verse fangen gleich mit der Dominante an. Eine Ausnahme findet jedoch dann statt, wenn der Chor mit der Orgel alternirt. In diesem Falle singt der Chor den Anfang jeden Verses nach der angegebenen (feierlichen) Melodie. Beim *Magnificat* und *Benedictus* wird immer jeder Vers nach den obenstehenden Noten angestimmt.

§. VIII.

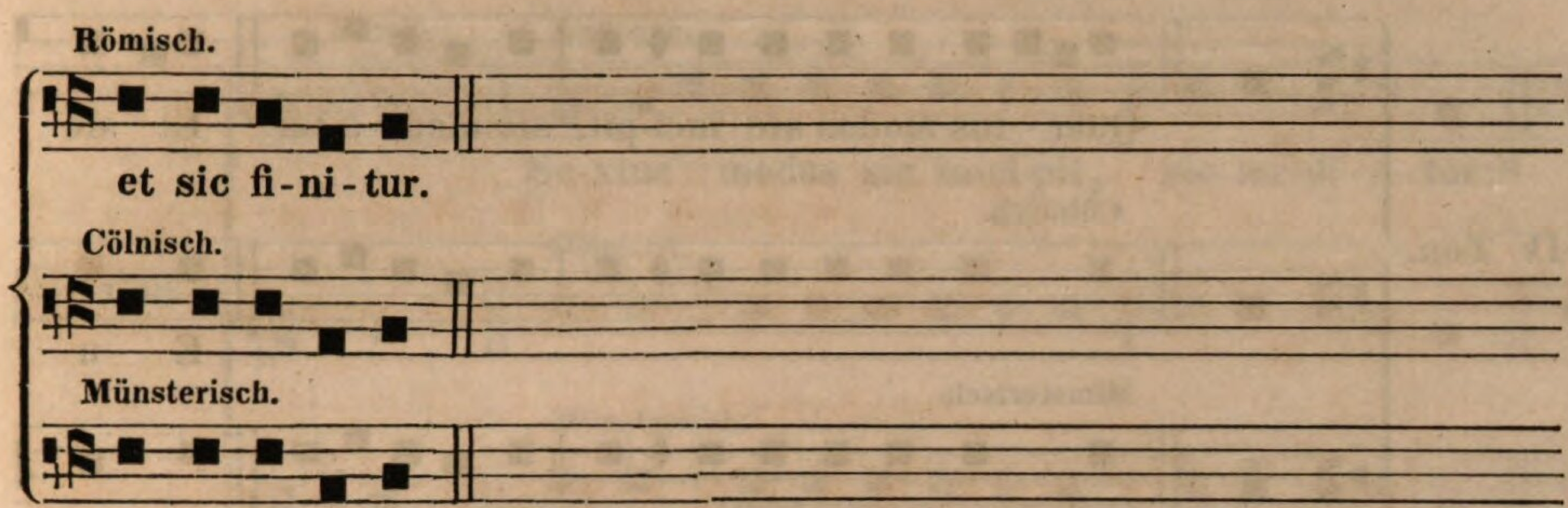
Anstatt der verschiedenen Abweichungen in der Melodie für die Psalmen und *Cantica*, wie sie in den Belgischen Diözesen vorkommen, führe ich hier, neben der ächten Römischen, die Cölnische und Münsterische Melodie an. — Der Verfasser des französischen Originales, Herr Janssen, hat die Römische Melodie

aus dem *Directorium Chori* entnommen. Die Cölnische ist aus dem bekannten *Compendium responsoriorum* etc. *Coloniae Agr. 1803;* Seite 544—559, und dem von meinem werthen Lehrer Herrn Stein eben herausgegebenen: *Antiphonarium Coloniense ibid. 1846:* Seite XCV—CVI. Die Münsterische habe ich aus dem Lehrbuche von J. Antony, Münster 1829, Seite 26—32 und 177—188 entlehnt. Die hier angegebene Römische Psalmodie ist die feierliche.

I. Vergleichungstabelle
der Psalmtöne nach Römischer, Cölnischer und Münsterischer Singweise.




Finale.
Römisch.
Secundus modus sic in-ci-pit, sic me-di - a - tur:*
II Ton.
Cölnisch.
Münsterisch.


Römisch.
et sic fi-ni-tur.
Cölnisch.
Münsterisch.

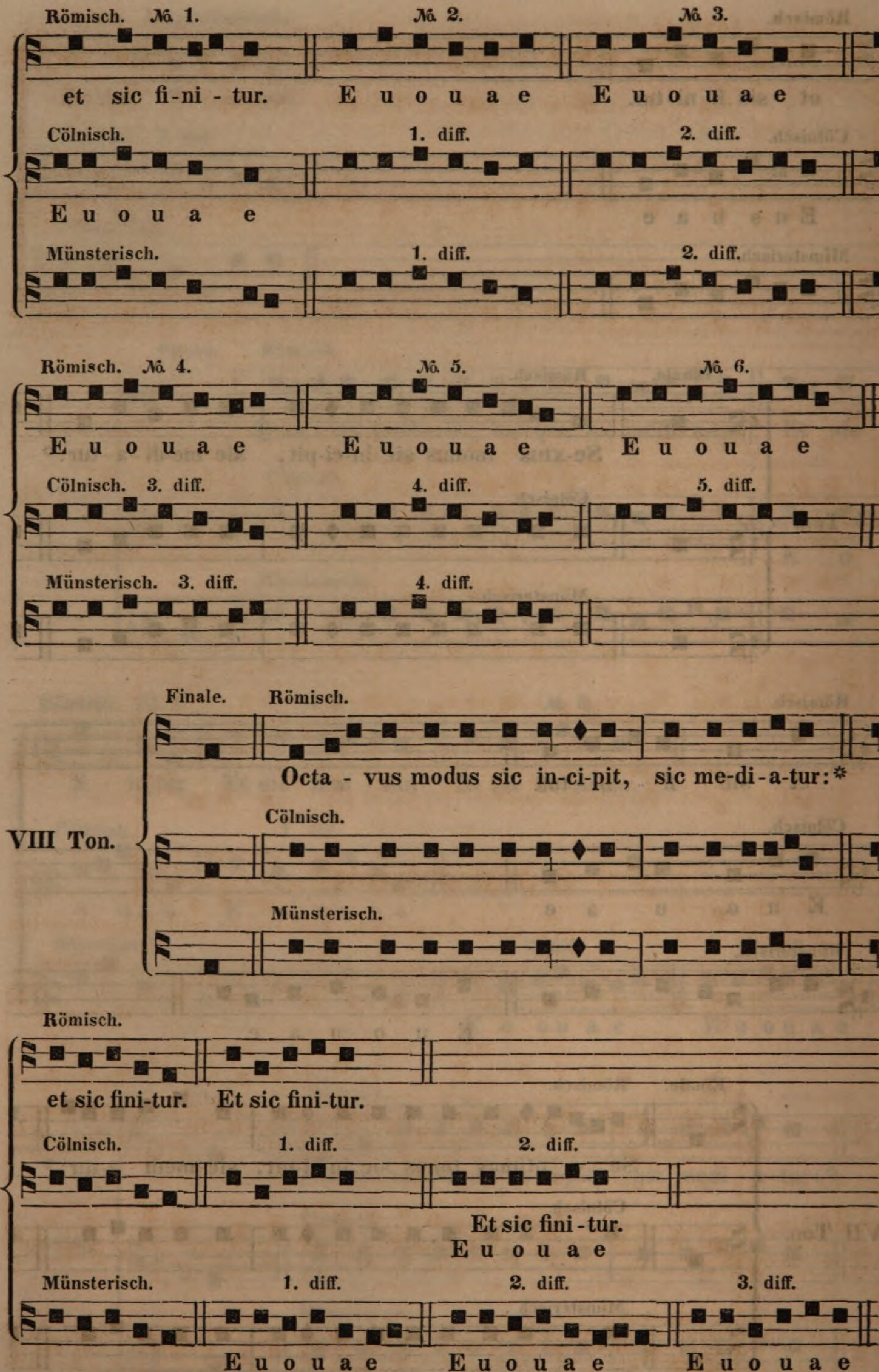

Finale.
Römisch.
Te-rti-us mo-dus sic in-ci-pit, sic me-di - a-tur:*
III Ton.
Cölnisch.
Münsterisch.


Römisch. № 1.
№ 2.
№ 3.
Et sic fi - ni - tur. Et sic fi - ni - tur. Et sic fi-ni - tur.
Cölnisch.
1. diff.
2 diff.
Münsterisch.

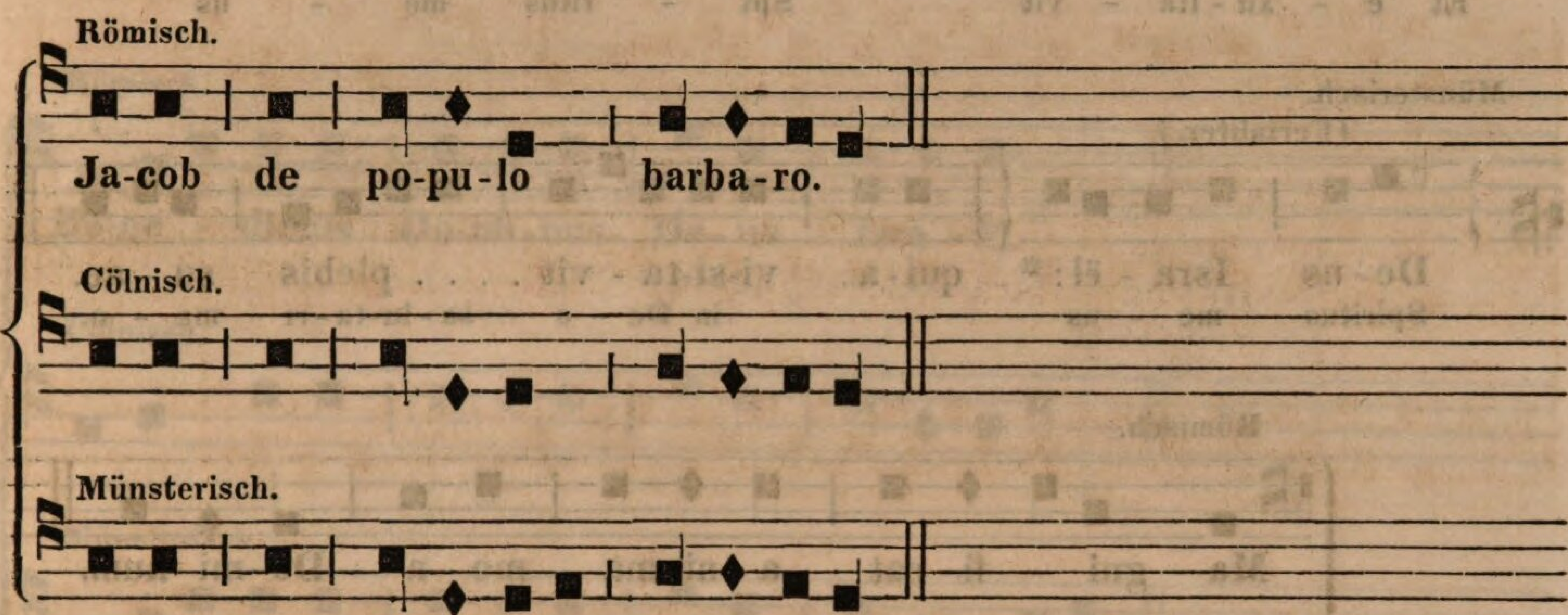

Römisch. Ungebräuchlich.
Et sic fi - ni - tur.
Cölnisch. 3. diff.
Münsterisch.
Finale. Römisch.
Quar - tus modus sic inci-pit, sic medi - a-tur. * Et sic
IV Ton.
Cölnisch.
E u
Münsterisch.
Römisch. № 1. № 2. № 3.
fi - ni-tur. Et sic fi-ni - tur. Et sic fi - ni-tur.
Cölnisch. 1. diff.
o u a e E u o u a e
Münsterisch. 2. diff. 3. diff.
E u ou a e E u ou a e
Finale. Römisch.
Quin-tus modus sic in-ci-pit, sic medi - a - tur: *
V Ton.
Cölnisch.
Münsterisch.



Römisch.
et sic fi-ni-tur.
Cölnisch.
E u o u a e
Münsterisch.
Finale.
Römisch.
Se-xtus modus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur:*
VI Ton.
Cölnisch.
Münsterisch.
Römisch.
et sic fi - ni - tur.
Cölnisch.
E u o u a e
Münsterisch.
E u o u a e
Finale.
Römisch.
Se - ptimus tonus sic in-ci-pit, sic medi - a-tur:*
VII Ton.
Cölnisch.
Münsterisch.


Römisch. № 1.
№ 2.
№ 3.
et sic fi-ni - tur.
E u o u a e
E u o u a e
Cölnisch.
1. diff.
2. diff.
E u o u a e
Münsterisch.
1. diff.
2. diff.
Römisch. № 4.
№ 5.
№ 6.
E u o u a e
E u o u a e
E u o u a e
Cölnisch. 3. diff.
4. diff.
5. diff.
Münsterisch. 3. diff.
4. diff.
VIII Ton.
Finale.
Römisch.
Octa - vus modus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur: *
Cölnisch.
Münsterisch.
Römisch.
et sic fini-tur.
Et sic fini-tur.
Cölnisch.
1. diff.
2. diff.
Et sic fini - tur.
E u o u a e
Münsterisch.
1. diff.
2. diff.
3. diff.
E u o u a e
E u o u a e
E u o u a e

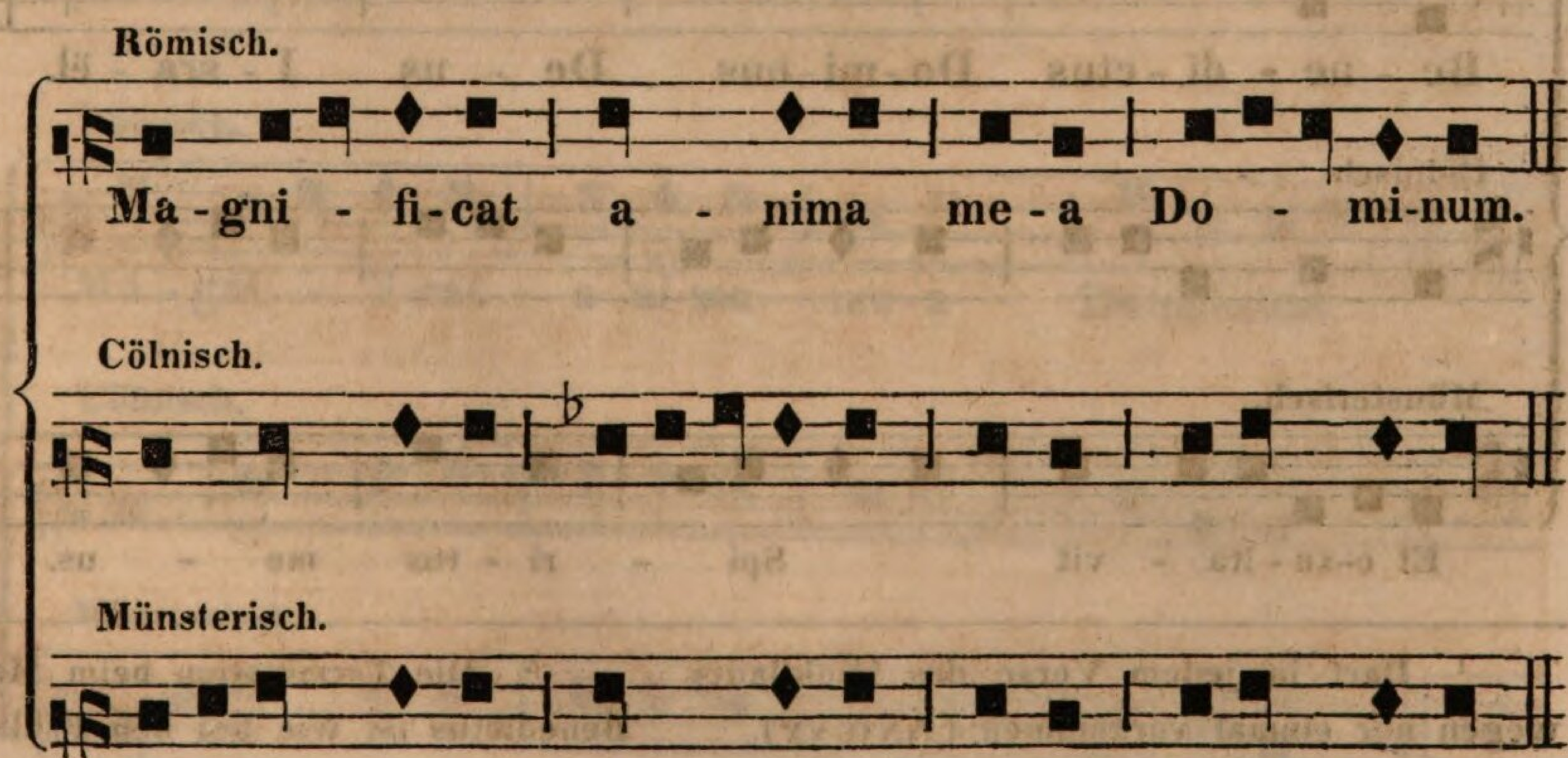


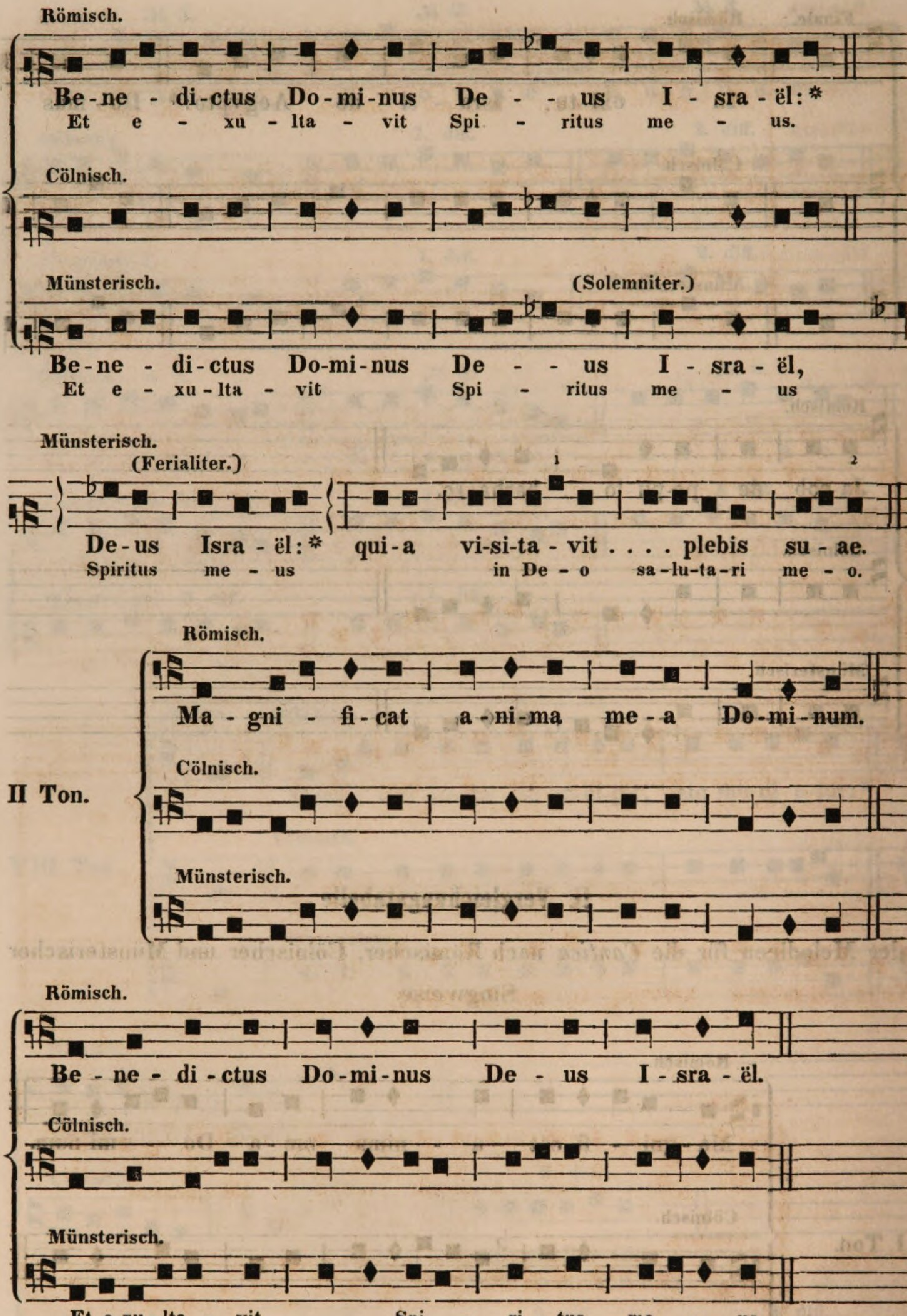


II. Vergleichungstabelle

der Melodieen für die *Cantica* nach Römischer, Cölnischer und Münsterischer Singweise.

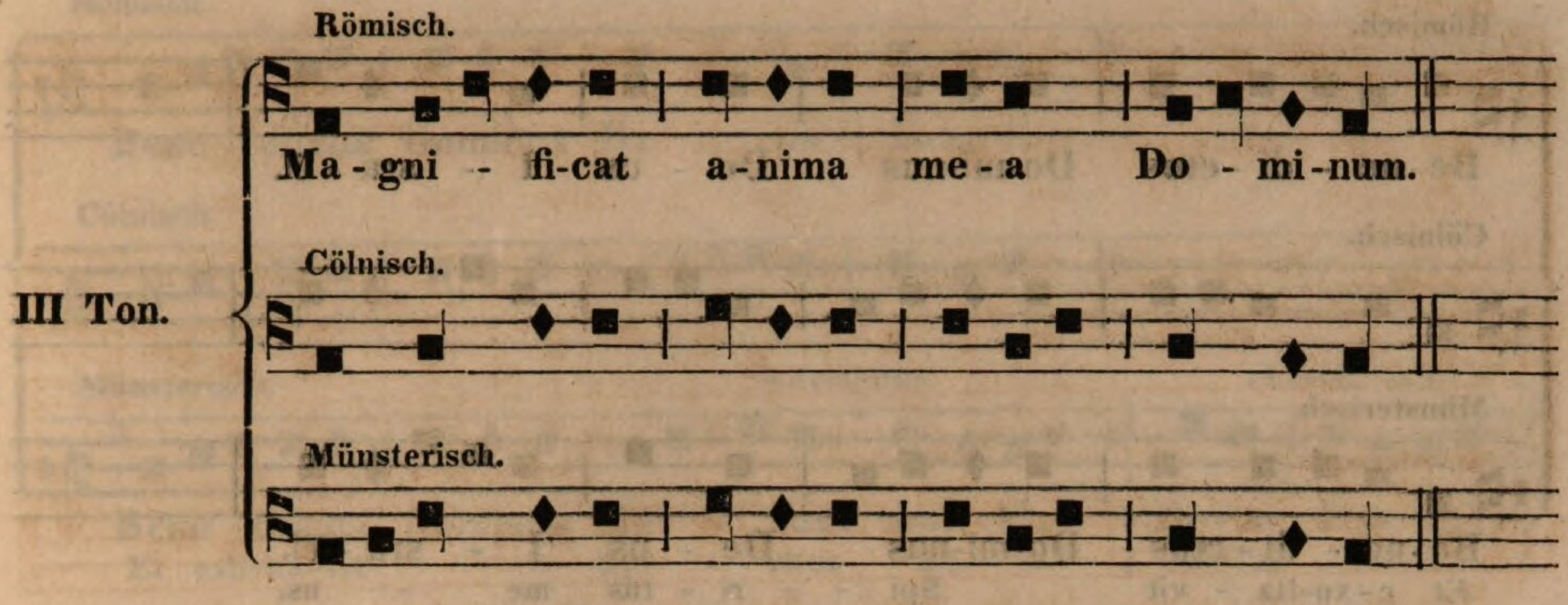
I Ton.



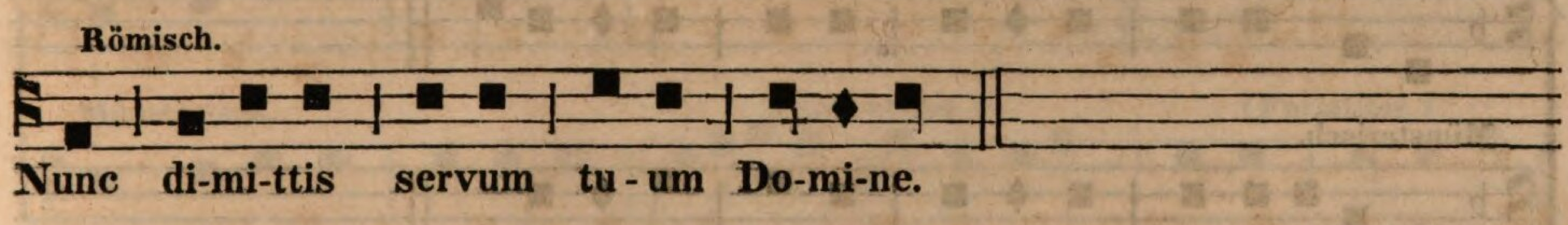


[1] Darf in jedem Verse des Wohllauts wegen nur einmal vorkommen (Antony).

[2] Die Terminatiou beim Magnificat und Benedictus ist wie bei den Psalmtönen.

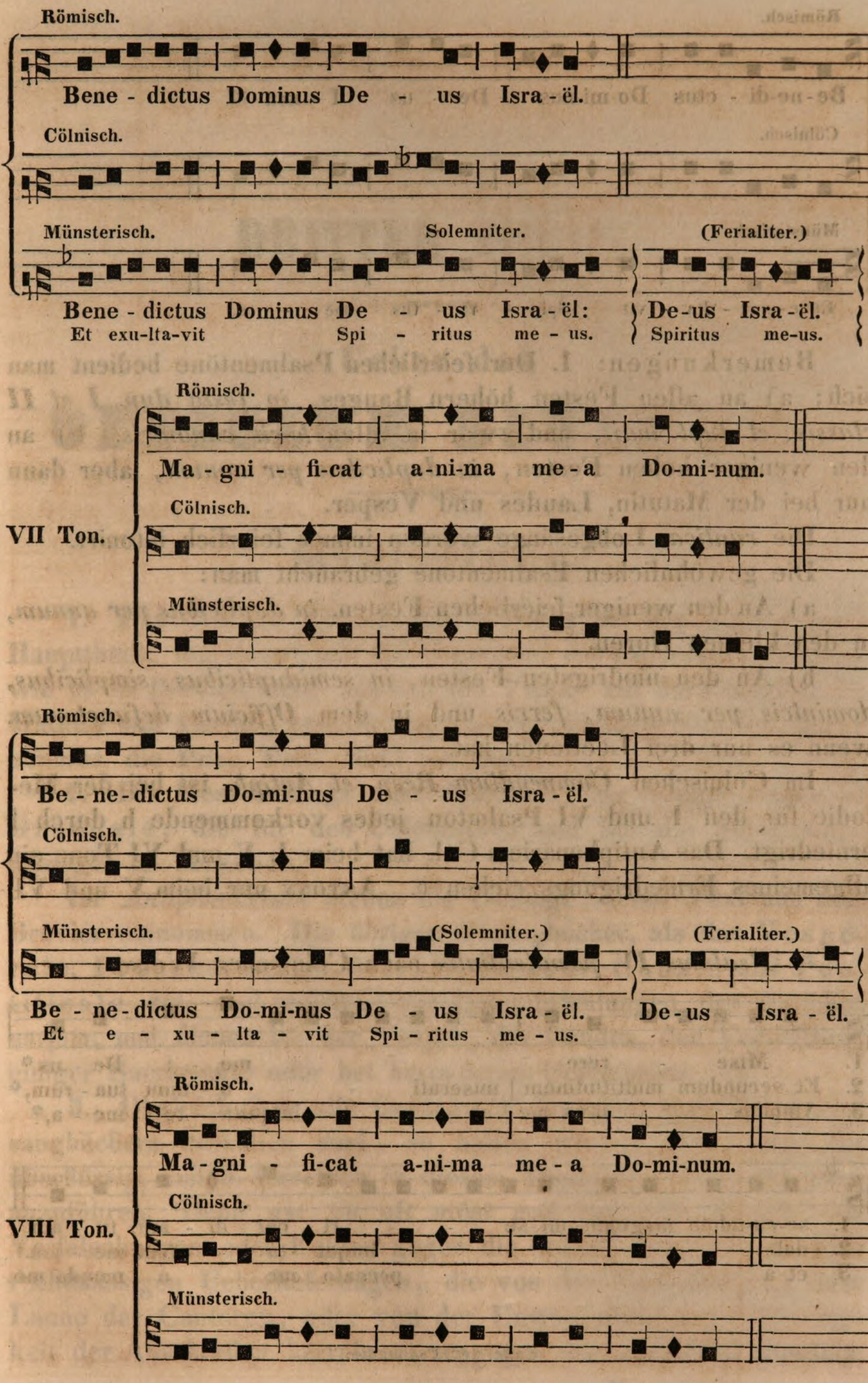

III Ton.
Römisch.
Ma - gni - fi-cat a - nima me - a Do - mi - num.
Cölnisch.
Münsterisch.


Römisch.
Be-ne - dictus Do-mi-nus De-us Isra - ël.
Cölnisch.
Münsterisch.
Be-ne - dictus Do-mi-nus De-us Isra - ël.
Et e-xu-lta-vit Spiritus me - us.


Römisch.
Nunc di-mi-ttis servum tu - um Do-mi-ne.


IV Ton.
Römisch.
Ma - gni - fi-cat a - ni-ma me-a Do-mi-num.
Cölnisch.
Münsterisch.


Römisch.
Be-ne - di - ctus Do-mi-nus De - us I - sra - ël.
Cölnisch.
Münsterisch.
Be-ne - di - ctus Do-mi-nus De - us I - sra - ël.
Et e-xu-lta - vit Spi - - ri - tus me - us.
V Ton.
Römisch.
Ma - gni - fi-cat a - nima me - a Domi - num.
Cölnisch.
Münsterisch.
Römisch.
Be-ne - dictus Do-mi-nus De - us Isra - ël.
Cölnisch.
Münsterisch.
Be-ne - dictus Do-mi-nus De - us Isra - ël.
Et e-xu-lta-vit Spi - ri-tus me - us.
VI Ton.
Römisch.
Ma - gni - fi-cat a - - ni-ma me - a Do mi-num.
Cölnisch.
Münsterisch.


Römisch.
Bene - dictus Dominus De - us Isra - ël.
Cölnisch.
Münsterisch.
Solemniter.
(Ferialiter.)
Bene - dictus Dominus De - us Isra - ël:
Et exu-lta-vit Spi - ritus me - us.
De-us Isra - ël.
Spiritus me-us.
VII Ton.
Römisch.
Ma - gni - fi-cat a-ni-ma me - a Do-mi-num.
Cölnisch.
Münsterisch.
Römisch.
Be - ne - dictus Do-mi-nus De - us Isra - ël.
Cölnisch.
Münsterisch.
(Solemniter.)
(Ferialiter.)
Be - ne - dictus Do-mi-nus De - us Isra - ël.
Et e - xu - lta - vit Spi - ritus me - us.
De - us Isra - ël.
VIII Ton.
Römisch.
Ma - gni - fi-cat a-ni-ma me - a Do-mi-num.
Cölnisch.
Münsterisch.



Bemerkungen: 1. Der feierlichen Psalmentöne bedient man sich: a) an allen Festen höhern Ranges, *in festo dup. I et II classis, et dupl. maj.*, und zwar in allen *horis canonicis.* b) an den weniger hohen Festen, *in duplicibus per annum,* aber dann nur bei der Matutin, Laudes und Vesper.

Die *cantica*, Lobgesänge werden immer feierlich intonirt.

Die gewöhnlichen Psalmentöne gebraucht man:

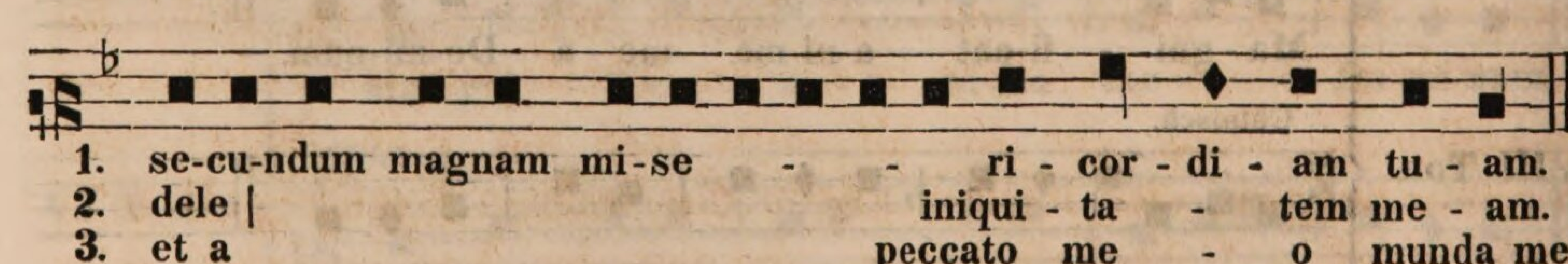
a) An den weniger feierlichen Festen, *in duplicibus per annum,* in den kleinen Horen.

b) An den niedrigsten Festen, *in semiduplicibus, simplicibus, dominicis per annum, ferris* und in dem *Officium defunctorum,* wenn es nur drei Lectionen hat.

Im Cölnischen *Compendium Resp. et Antiph.* ist bei der Melodie für den I und VI Psalmton jedes vorkommende h durch ♭ erniedrigt. Das Antiphonarium Col. hat beim I, V und VI Tone ein allgemeines Erniedrigungszeichen ♭. Antony nur beim V und VI.

Psalmus IV poenitentialis nach Cölnischer Weise.





Ende der Psalmodie.

DRITTER THEIL.

Ueber das
OFFICIUM DIVINUM.

Einleitung.

1. Das *Officium divinum* hat in Bezug auf den Gesang zwei Hauptheile, die Messe, und die Tagzeiten, das canonische Officium, wie es im Brevier steht, nämlich die Vesper mit der Complet, die Matutin und Laudes, und die sogenannten kleinern Stunden, *horae minores*, die Prim, Terz, Sext und Non.

2. Die Mess-Gesänge zum Gebrauche der Sänger stehen im Graduale, die für den Celebranten und für die Ministranten hingegen im Missale.

Im *Antiphonarium* stehen die Gesänge, deren Text aus dem Brevier entnommen. Die übrigen Gesangbücher, als das Vesperale, Processionale, Rituale, Benedictionale und Pontificale etc. sind meistens nur Unterabtheilungen des Antiphonarium, und dienen bei der Vesper, der Laudes, der Verwaltung einiger Sacramente oder bei besonderen Ceremonien.

3. Obgleich fast alle Gesänge in den eben angeführten Gesangbüchern enthalten sind, so halten wir es doch nicht für überflüssig, einige derselben in diesem Theile unseres Lehrbuches anzuführen. Denn gar zu oft stöst man auf eine Menge von Verfälschungen oder Fehler gegen die wahren Grundregeln oder rechtmässigen Ueberlieferungen, die von der Nachlässigkeit oder Laune der Cantoren, oder von der Unwissenheit und Sorglosigkeit der Abschreiber herrühren; wogegen wir uns immer bemühen

werden, genannte Grundregeln und Ueberlieferungen zu erhalten und zu verbreiten. — Dann aber auch findet der Anfänger in den hier anzuführenden Gesängen Uebungsstücke in verschiedenen Melodieen, deren sich der Priester täglich bedient, und welche zum Theil weder im Messbuche noch in einem andern liturgischen Buche in Noten vorkommen.

4. Wir schlagen hier denselben Weg ein, wie bei der Angabe der Formeln für die Psalmodie. Die Melodieen, welche wir anführen, sind von der Kirche zu Rom genehmigt. Sie wurden von Giov. Guidetti, (vergl. oben Seite 109) einem Schüler von Palestrina auf Befehl Gregors XIII veröffentlichet. Der berühmte Baïni gibt ihnen das Zeugniss, dass sie mit den ältesten Handschriften der Vaticanischen Bibliothek übereinstimmen. Der berühmte Maëstro fand sie in mehreren Handschriften aus der Zeit vor dem XI. Jahrhunderte (Mem. T. II. p. 91). — Dann werden wir auch die Cölnischen und Münsterischen Singweisen angeben.

Erstes Capitel.

Mess-Gesangsweisen.

§. I.

Collecten-Melodie.

1. Für die Orationen oder Collecten[1] gibt es drei verschiedene Melodieen. Nach der feierlichen Melodie wird *in duplicibus, se-*

[1] Die Oration, oder das Gebet, welches der Priester bei der h. Messe vor der Epistel spricht oder singt, nennt man Collecte, von dem lateinischen Worte Collecta, colligere, weil darin die Wünsche und Bitten aller Gläubigen gesammelt werden, oder weil sie zu Gunsten vorzüglich der versammelten Gläubigen gesprochen werden: „Quare orationes quae circa principium missae dicuntur, collectae vocentur. Et quidem in eo quia sacerdos qui fungitur legatione ad Deum pro populo, in eis petitiones omnium concludit, ut eas ad Dominum referat; propriè tamen dicuntur collectae, quae super collectum populum dicuntur (Dur. Rat. div. offic. C. 15.).“ (S) Aber nicht ausschlieslich diese erste sogenannte Oratio missalis, sondern auch die letzte kommt bei mehrern Schriftstellern des Mittelalters unter dem Namen Collecta vor. So sagt Ivo oder Micrologus Cap. 3 de Obs. eccl.: „Eo quod sacerdos, qui legatione fungitur pro populo, ad Dominum omnes petitiones ea oratione colligat atque concludat.“ Und Rupert von Deuz schreibt: „Collectae quae dicuntur ad complendum (Complenda wird auch wohl die Postcommunio genannt, z. B. im Münsterischen), orationes sedentis in coelo capitis nostri Jesu Christi signant. (Lib. I de div. offic. Cap. 19). Ausführlich hierüber handelt J. B. Scortia S. J. de Sac. missae sacrif. L. III C. XIX, p. 242.

miduplicibus et dominicis gesungen, nach der gewöhnlichen oder ferialen Melodie an allen andern Tagen, und — nach einer dritten Melodie in den Messen für die Verstorbenen.

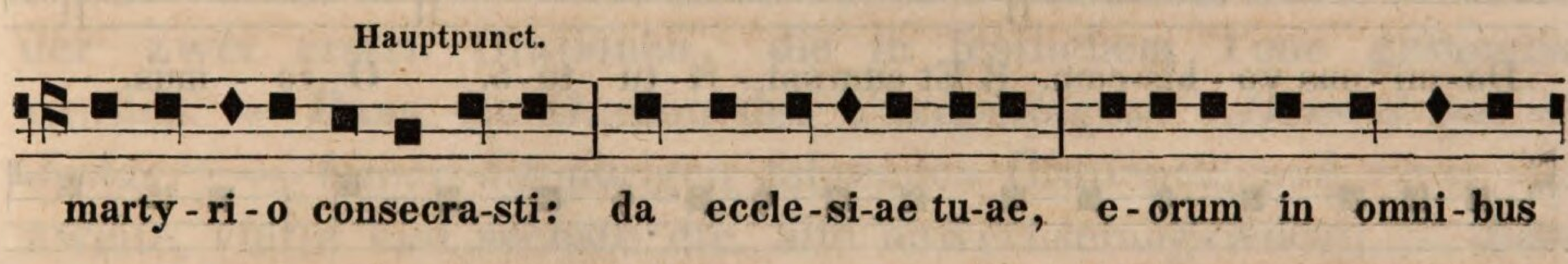
2. Bei der feierlichen Gesangsweise singt man in dem Tone f. Hier können zwei Veränderungen eintreten; die erste lautet: f, e, d, f, und heisst *punctum principale*, Hauptpunct. Er kömmt am Ende des ersten Theiles der Oration vor, und in dem Schlusssatze z. B. *Spiritus Sancti, Deus.* Die zweite Veränderung, der sogenannte Halbpunct, *Semipunctum,* wird im zweiten Theile der Oration beobachtet, wenn sie ziemlich lang ist, sonst fällt sie aus; dann aber auch im Schlusssatze z. B. bei dem Worte *tuum.* Ausser den genannten Fällen darf weder ein Haupt- noch Halbpunct vorkommen.[1] Am Ende einer Oration muss man ein wenig aushalten, um Athem zu holen. Eben so am Schlusse der Epistel und des Evangelium.

Beispiel des festlichen Tones:

Römische Melodie.









[1] „Et puncto peracto principali, vel etiam semipuncto, quamvis diversae sequantur clausulae, amplius non fit punctum vel semipunctum. Giov. Guidetti Dic. Chor. Romae. 1589."

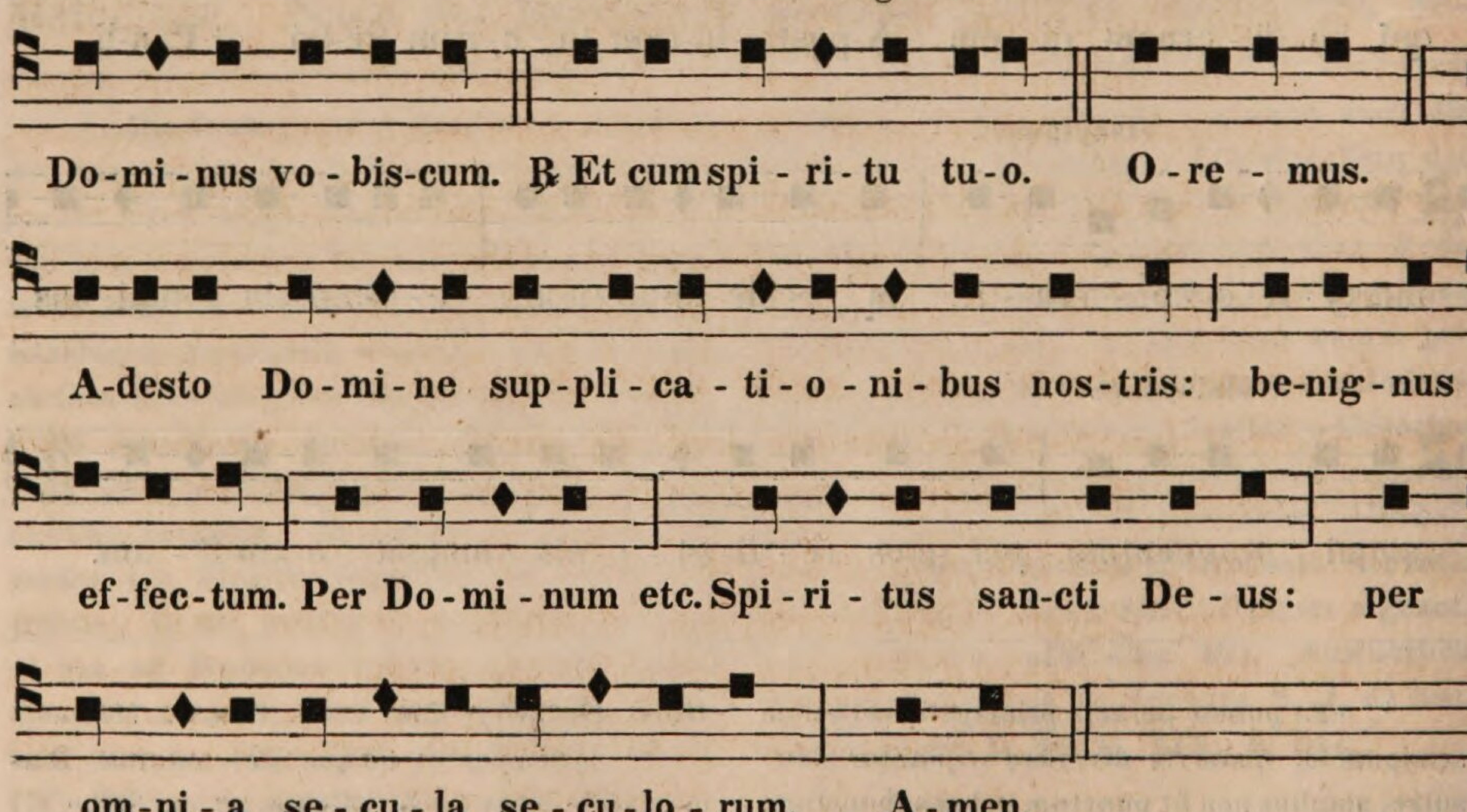
[2] „Semper et ubique sic cantatur. Dominus vobiscum. Guidetti. p. 606."



Cölnische Weise.



Nach Münsterscher Singweise.



Belgische Weise.



Do-mi-nus vo - bis-cum. ℟ Et cum Spi - ri - tu tu - o. O - re - mus.

3. Die Römische Melodie, sehen wir, ist einfacher, ernster und ausdrucksvoller als die übrigen.

4. Wird nach Römischem Ritus dieser angegebene feierliche Ton nicht gebraucht, so werden die Orationen, im ferialen Tone, nämlich, in dem angefangenen Tone f mit gleicher Stimme, ohne irgend eine Veränderung, vorgetragen. Ein Beispiel anzugeben wäre überflüssig.

5. Der Orationenton in der Messe für die Verstorbenen ist dem ferialen Tone ganz gleich, nur fällt die Stimme in der Schlusscadenz von f auf d. Zum

Beispiele:



De - us cu - i pro - pri - um est... pos-si - de - at.... sae - cu - lo - rum.

6. In Belgien hat man noch andere Abweichungen.

7. Die angegebene feriale Melodie dient auch 1) für die Orationen der Litaneien, und der Besprengung mit Weihwasser an den Sonntagen. 2) Für die Orationen nach der Fusswaschung, und 3) alle Orationen bei den Benedictionen der Wachslichter, 4) der Asche und des Oeles, und 5) der Palmweihe, mit Ausnahme der zwei ersten Orationen, die in festlichem Tone gesungen werden. — Dann die Oration des Charfreitages: „*Deus a quo et Judas;*" — ferner die übrigen folgenden Orationen, und zwar die zweite, vierte und sechste etc. alle abwechselungsweise; — dann die Oration „*Libera nos*;" nicht aber diejenigen welche vor der Messe des Charsamstags stehen und 7) die für die Wasserweihe; — diejenigen aber, welche für die Feuer- und Incens-Weihe angemerkt sind, werden nur gelesen.

8. Eine eigene Gesangsweise, ähnlich der der Präfationen, erfordern die Orationen (*Preces*) nach der Passion am Charfreitage, die sich im Missale gerade so wie im Römischen Rituale vorfindet. Darum führen wir sie hier nicht an.

§. II.

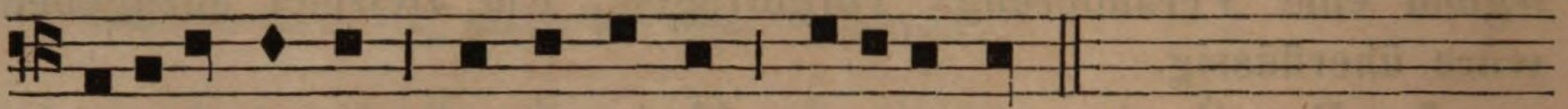
Melodie des englischen Lobgesanges[1] Gloria in excelsis Deo.

1. Im Römischen Choral gibt es eine vierfache Melodie für das Gloria oder die grosse Doxologie, je nach der verschiedenen Art und Feier der Feste.

Beispiel:

Römische Melodie.

I. In duplicibus et solemnibus diebus.

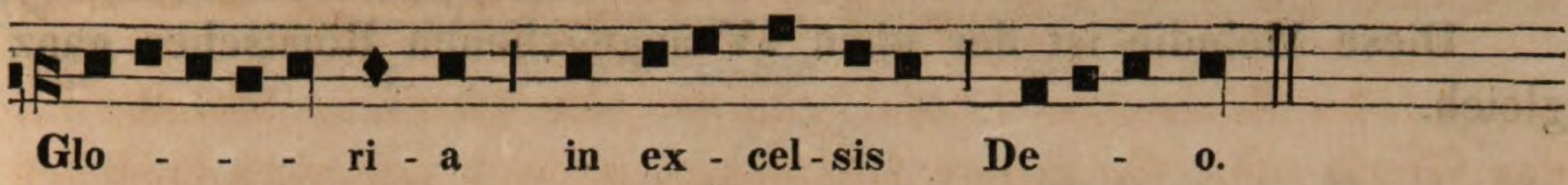


(S) [1] Wem die folgenden Worte und Zusätze dieses Hymnus, so wie er gegenwärtig in der Messe besteht, entströmten, darüber sind die Meinungen getheilt. Einige nennen Papst Telesphorus (127-139), die Mehrzahl (Chronik von Tours) den heil. Kirchenlehrer Hilarius, der ihn jedoch nur für die Messe in der Christnacht verfasste. Nach dem Pontificalbuche verordnete der heil. Papst Symmachus, dass er an jedem Sonntage und an den Festen der heil. Martyrer angestimmt werde. Dieses Statut soll jedoch nur die Bischöfe betreffen. Denn nach Gregor I. durften die Priester ihn nur am heil. Ostertage in der Messe beten. Zu Rom wurde dieser Hymnus von den ältesten Zeiten an den vornehmsten Festen und am Gründonnerstage gesungen, aber auch nur von den Bischöfen. Papst Nicolaus I. (┼ 867) verordnete, dass er auch in den andern Kirchen am Gründonnerstage von den Bischöfen sollte gesungen werden. Von den Priestern ist bis zum 12. Jahrh. gar keine Rede. Papst Callixtus II. gestattete zuerst im Jahre 1120 den Mönchen des monasterii Trenociensis als ein besonderes Privilegium am Feste Mariä Verkündigung das Gloria in excelsis in der Messe feierlich zu singen.

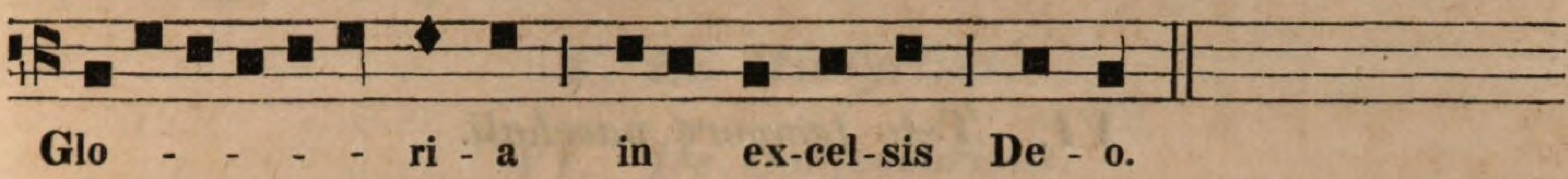
Im XIV. Jahrhunderte scheint es aber nicht mehr ein Privilegium, sondern vielmehr eine Vorschrift für die Priester gewesen zu sein an gewissen vornehmen Festen diesen Hymnus zu singen. Denn die Cölnische Synode vom Jahre 1307. Cap. 2 sagt: Statuimus, ut in festo Annuntiationis et in festo Purificationis B. V. M. et B. Petri ad Cathedram, B. Matthiae Ap..... Te Deum et Gloria in excelsis decantentur... (Tom. IV. Concil. Germ. fol. 108). Eine spätere Synode von Cöln schreibt hierüber eine fernere Norm vor, die uns zugleich einige Aufschlüsse über den damaligen Ritus gibt (ibid. fol. 468.).

In den frühesten Zeiten wandte sich der Bischof oder Priester bei der Anstimmung desselben mit den Diaconen zum Volke. — Ausser der Messe sang man diesen Hymnus bei Dankfesten oder besonders feierlichen Anlässen. So stimmte ihn der Papst Leo III. bei seiner Ankunft bei Carl d. Gr. an. Die Väter des sechsten allgemeinen und des achten zu Toledo gehaltenen Conciliums schlossen mit demselben ihre Versammlung. Gregor von Tours erzählt (de Mirac S. Mart. lib. II. c. 25. p. 920), als ein an der Gicht Leidender auf die Fürbitte des heil Martins (unseres Kirchenpatronen zu Bilk,) die Gesundheit wieder erhielt, habe das Volk nach dem Anblicke desselben laut Gloria in excelsis gesungen. Nach dem heil. Chrysostomus (Homil. III. in Cap. I. Epist. ad Coloss.) sahen ihn die Griechen als die feierlichste Danksagung an. Sie nannten ihn die grosse Doxologie. Im IX. Jahrh. und später wurde an den Hauptfesten das Gloria in excelsis in griechischer und lateinischer Sprache gesungen. (S)

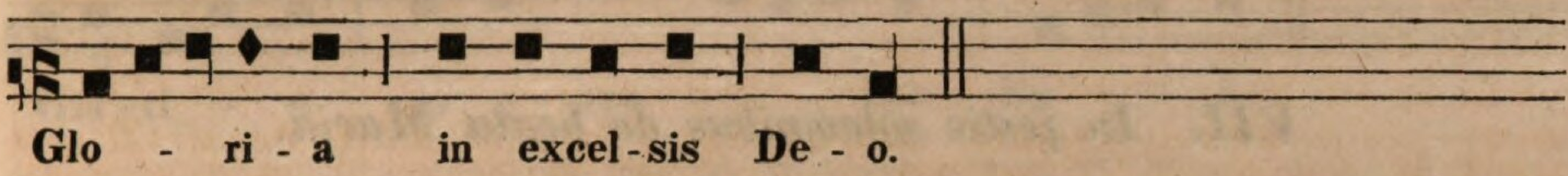
II. In Missis beatae Mariae.



III. In Dominicis, festis semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt beatae Mariae.



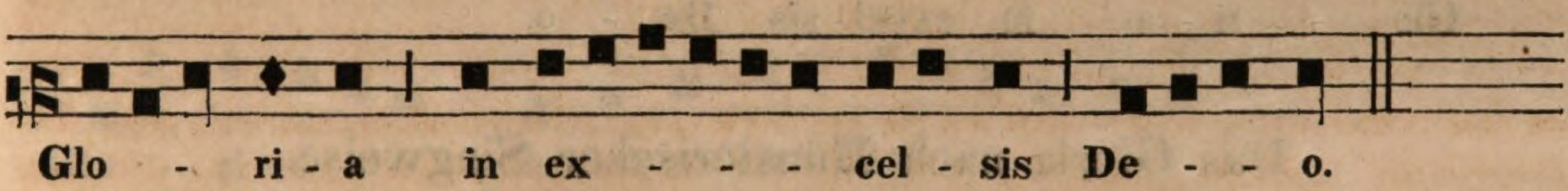
IV. In Simplicibus.



2. In der Sixtinischen Kapelle zu Rom ist nur die unter I angegebene Melodie gebräuchlich (Baïni II, p. 105).

Cölnische Melodie.

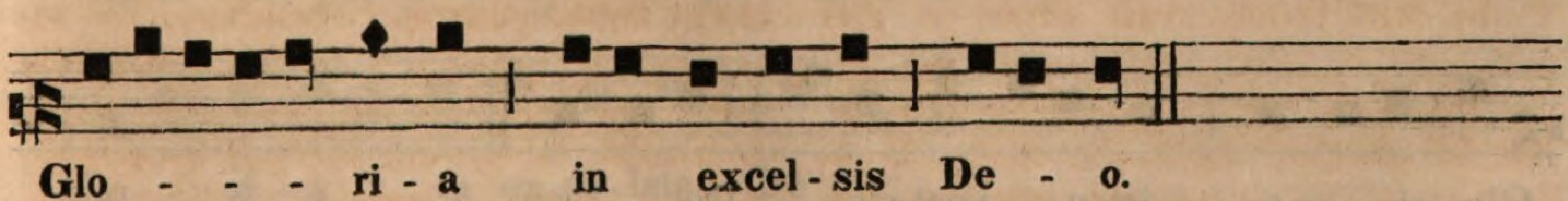
I. In duplicibus I et II classis.



II. In aliis duplicibus et de Apostolis.

Diese Melodie ist der oben unter I angegebenen Römischen ganz gleich.

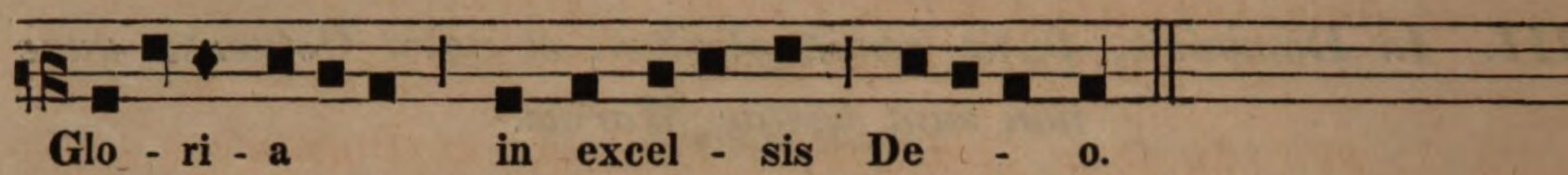
III. In semiduplicibus.



IV. *In simplicibus.*

Diese Melodie ist der oben IV angegebenen Römischen ganz gleich.

V. *Dominicale.*



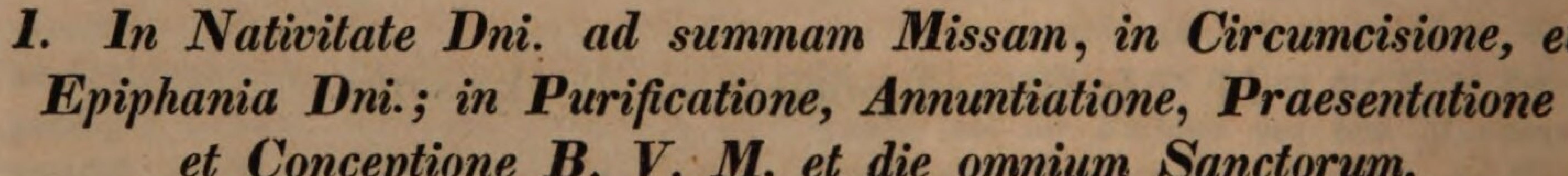
VI. *Toto tempore paschali.*



VII. *In festis solemnibus de beata Maria.*

Diese Melodie ist dieselbe, welche oben als II unter den Römischen angeführt wurde.

VIII. *In aliis festis B. V. M. inferioris ritus, et in Sabbato.*

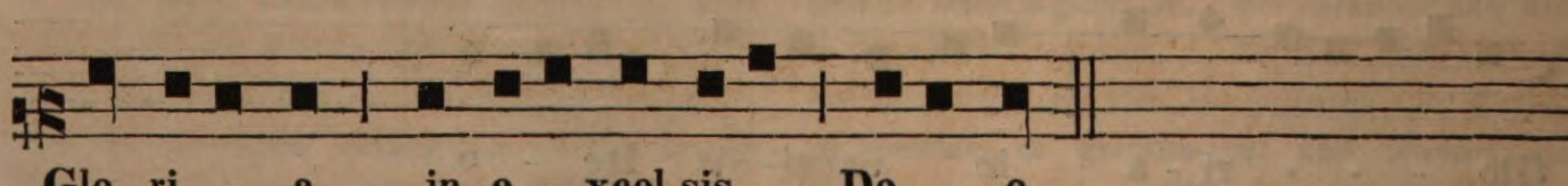


Das Gloria nach Münsterischer Singweise.

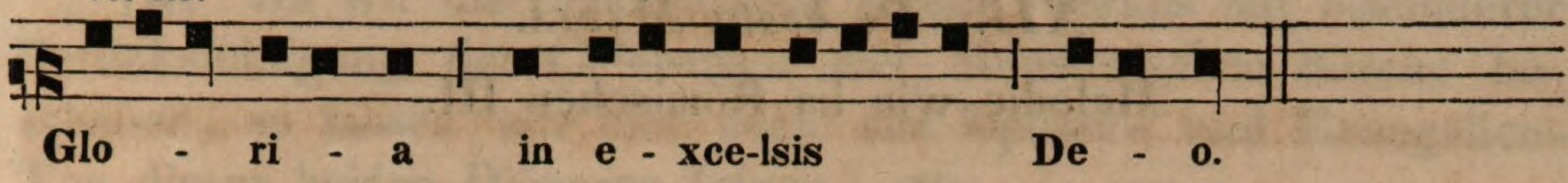
I. *In Nativitate Dni. ad summam Missam, in Circumcisione, et Epiphania Dni.; in Purificatione, Annuntiatione, Praesentatione et Conceptione B. V. M. et die omnium Sanctorum.*

Melodie wie I Römisch.

II. *Tempore paschali.*



vel sic:



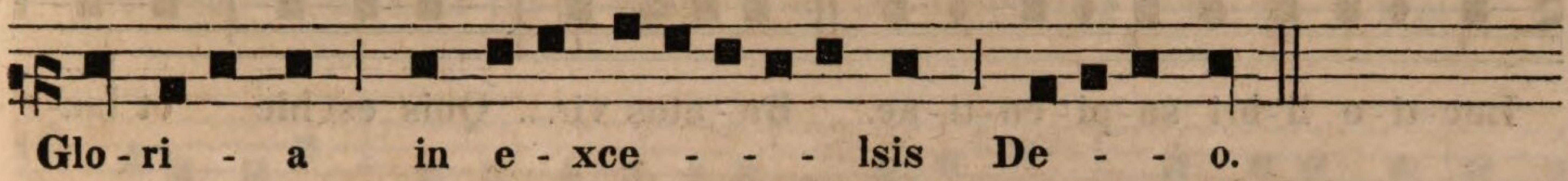
III. In festo Assumptionis, Nativitatis, et Visitationis B. V. M., in festo Corporis Christi, ***Petri*** *et* ***Pauli****, et in festo S.* ***Joannis*** *Baptistae et Evangelistae.*

IV. In festo Dedicationis Ecclesiae et Patroni.

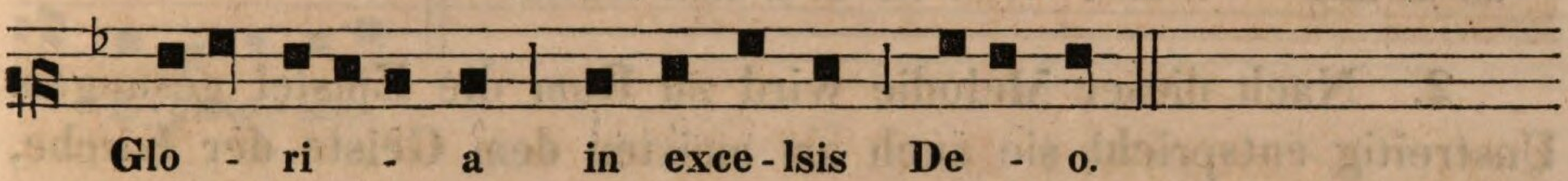
V. De Martyribus.

VI. De Confessoribus.

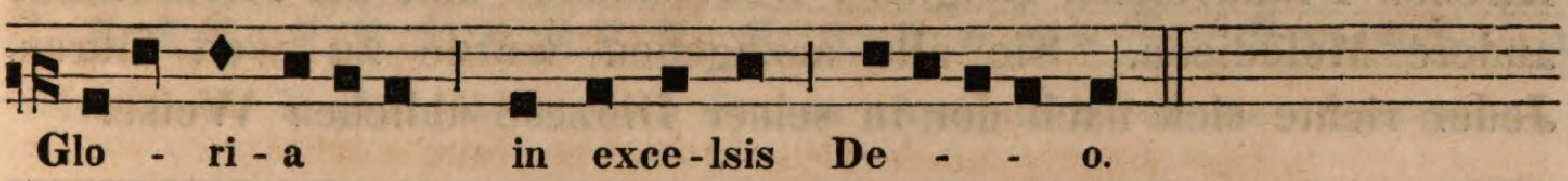
VII. De Virginibus.



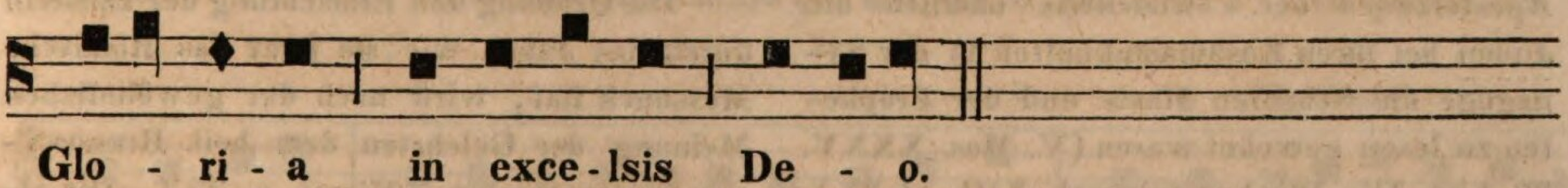
VIII. De Apostolis.



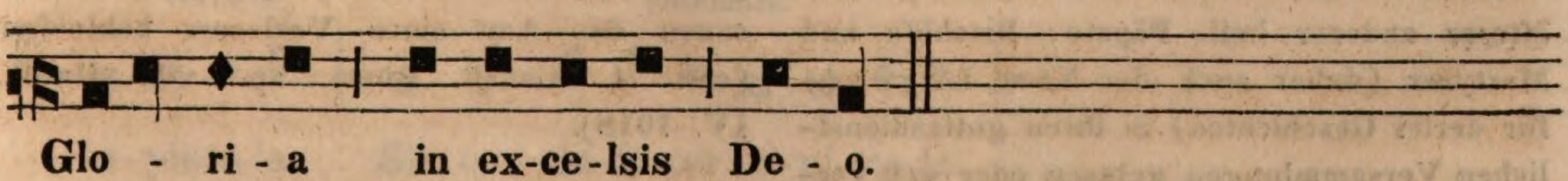
IX. Dominicis diebus.



X. Infra solemnes Octavas.



XI. In festis trium lectionum, et quando Te Deum dicitur.



XII. De beata MARIA.

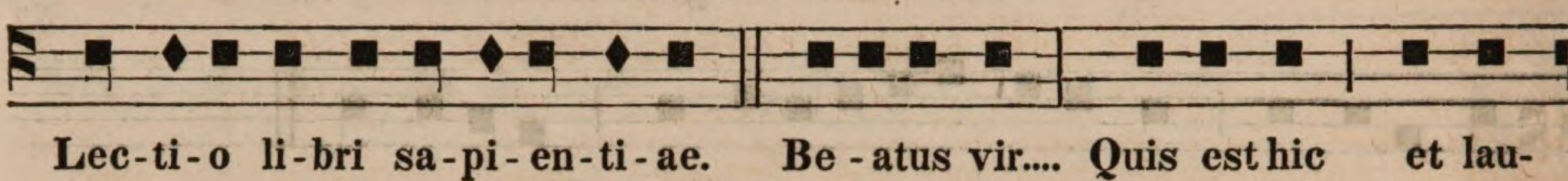
Melodie wie im Römischen III.

§. III.

Epistel-, Evangelien-, Passions- und Lamentations-Melodieen.

1. Die Epistel[1] und das Evangelium werden fast nach derselben Melodie gesungen. Die Epistel wird immer über den Ton c vorgetragen, ohne irgend eine Veränderung, nur bei einem Fragezeichen fällt die Stimme bei der dritt- oder viertletzten Sylbe auf h, und steigt bei der letzten wieder auf c zurück. Zum

Beispiel:





2. Nach dieser Melodie wird zu Rom die Epistel gesungen. Unstreitig entspricht sie auch am meisten dem Geiste der Kirche, dem Character der Worte, und den ältesten Formularen (GUIDETTI *Direct. Chor.* p. 677.). Indessen findet man fast in allen Kirchen Frankreichs, Belgiens, Deutschlands und der Niederlande andere Melodieen. Sie alle anzugeben würde zu weit führen. Jeder richte sich nach der in seiner Diözese üblichen Weise.

(S) [1] Die Vorlesungen bei der heil. Liturgie haben ihren Grund schon von den Apostelzeiten her. Gleichwie nämlich die Juden bei ihren Zusammenkünften in der Synagoge die Schriften Mosis und der Propheten zu lesen gewohnt waren (V. Mos. XXXV. 28. Luc. IV, 16. Apostelgesch. XIII, 15. 27.), so haben es auch die Christen nachgeahmt (Coloss. IV, 16; I. Thess. V. 27.), und die Sendbriefe und Acten der Apostel, auch öfterer anderer heil. Päpste, Bischöfe und Martyrer (daher auch der Name Legende für derlei Geschichten) in ihren gottesdienstlichen Versammlungen gelesen oder sich vorlesen lassen. Vgl. TERTULIAN apol. c. 39 de praescript. c. 36.

Die Ordnung und Einrichtung der Episteln durch das Jahr, wie sie jetzt das Römische Messbuch hat, wird nach der gewöhnlichen Meinung der Gelehrten dem heil. HIERONYMUS zugeschrieben. (Microl. c. 25.). Die ältesten Vorleser sind die Lectoren (daher ihr Name und ihre Weihe). Im Jahre 813 finden wir die erste Spur, dass Subdiaconen das Amt eines Vorlesers bekleiden (can. 4. Concil. Rhem. ap. von Hardt. IV. 1018).

(§) Da wir die Uebersetzung dieses Werkes mit besonderer Berücksichtigung der Cölnischen und Münsterischen Kirche bearbeiten, so lassen wir hier auch den Epistel- und Evangelien-Ton dieser beiden Diözesen folgen. (§)

3. Nachfolgend ist die

Cölnische Epistel-Melodie.



Münsterische Epistel-Melodie.



Münsterischer Lections-Ton.



§. IV.

Römischer Evangelien-Ton.

1. Die Melodie für das Evangelium[1] ist ganz einfach; Es wird beim Singen desselben fast immer der Ton c festgehalten.

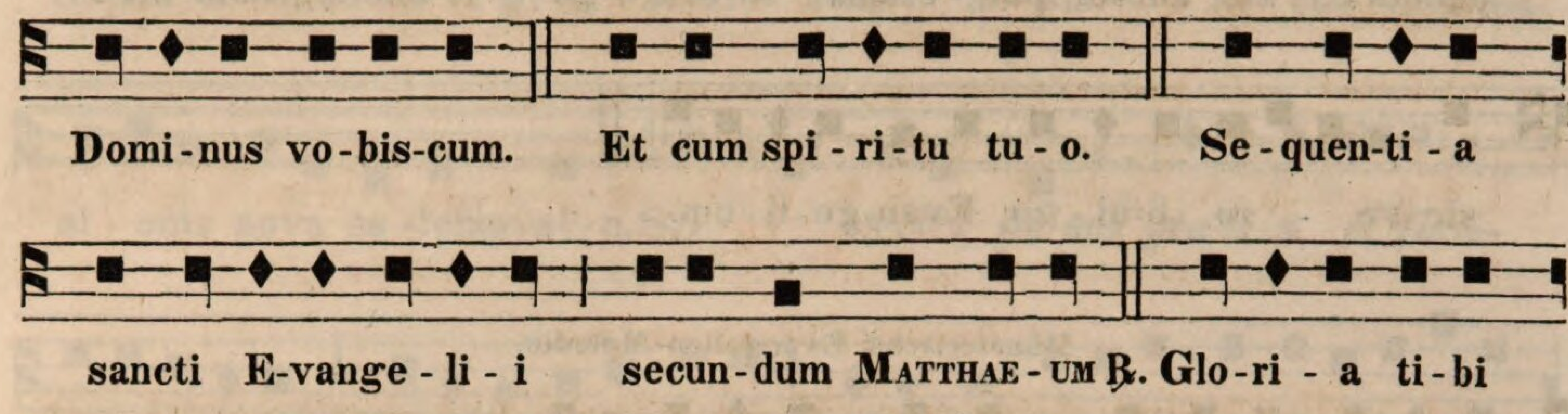
(S) [1] Die Einrichtung, nach der Epistel ein auf den Sonn- oder Festtag, oder auf den Wochentag und zum übrigen Inhalte der h. Messe passendes Bruchstück (Perikope) aus den Evangelien vorzulesen, deutet offenbar dahin, dass das ganze Mark der h. Schrift in einem vollen Jahre vollständig an das Volk gebracht werden solle; Diese Einrichtung hat auch wirklich das Alter des christlichen Lebens für sich. — Wenn wir im vorigen Paragraphen geneigt waren nachzuweisen, dass im Uranfange die apostolischen Schriften bei der Liturgie der Gemeine vorgelesen wurden, so ist dieses um so mehr von den h. Evangelien anzunehmen, da ja selbst der Apostel Paulus von dem Evangelium des h. Lucas bezeugt, da er dessen als Reisegefährte erwähnt, dass er des Evangeliums wegen in allen Gemeinden belobt werde (II. Cor. VIII, 18.). Und Eusebius versichert, dass... als Petrus durch eine Offenbarung des h. Geistes erkannte, Marcus habe auf die Bitten der Römer sein Evangelium geschrieben, er hingerissen von brennendem Eifer für die Gläubigen, dieses Buch durch seine Autorität genehmiget habe, damit es hernach in der Kirche gelesen werde (Hist. eccl. l. II. c. 15.). Justin apol. I. n. 67., und Tertulian de praescript. c. 36. bezeugen dasselbe. Augustin serm. 165 und 176 noch deutlicher.

Der Leser des Evangeliums war ursprünglich in den meisten Kirchen der Lector (vgl. oben, und Cyprian ep. 39. 40. und Augustin sermo 235.); Sozomen eignet dieses Amt dem Bischofe oder Priester zu (hist. eccl. l. VII. c. 19.). Die apostol. Constitutionen und der h. Hieronymus dem Priester oder Diacon. Es ist auch der Heiligkeit und Würde des h. Evangeliums mehr angemessen, wenn die Worte dieser Freudenbotschaft, welche die grösste Ehrerbietigkeit erheischen, und immer unter feierlichem Gepränge pflegten gelesen zu werden, von Priestern oder von Diaconen, die schon zur priesterlichen Würde zunächst vorgeschritten sind, verkündiget werden, und nicht von Lectoren, die sich gewöhnlich noch im jugendlichen Alter befanden.

Wie wir schon bemerkten, wurden diese Stücke aus der h. Schrift mehr gelesen als gesungen. Dass die Epistel in der Kirche zu Lyon vom Subdiaconen noch gelesen werde bezeugt Durand: „Dicitur lectio, quia non cantatur ut psalmus vel hymnus, sed legitur.“ Auch die Stelle des h. Hilarius in Psalm. 13 scheint dahin zu deuten: „Bei göttlichen Worten darf nicht, wie bei unserer gewöhnlichen Weise zu sprechen, oberflächliche Leichtfertigkeit stattfinden; sondern wir müssen bei dessen Lesung durch einen sorgfältigen Vortrag dem Urheber Ehre erweisen. Papst Gregor I. befahl im

Am Ende einer jeden Periode fällt in der Melodie die viertletzte Sylbe auf a und die folgenden Sylben werden wieder im vorhergehenden Tone c gesungen. Das Fragezeichen wird wie in der Epistel gesungen, der Schluss wie unten im folgenden

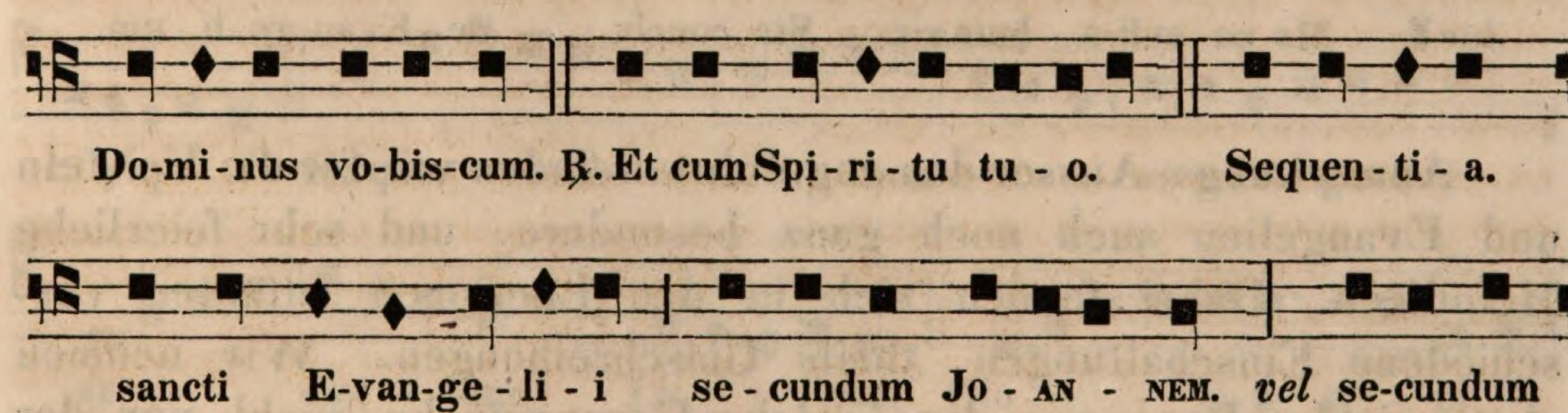
Beispiel:



Andere Weise.



Cölnischer Evangelien-Ton.



Jahre 596 den Diaconen, dass sie weder vorsingen, noch die andern Lectionen (Episteln?) vorlesen, sondern nur das Evangelium feierlich ablesen sollten (Decret. 5. VI. Bd. p. 87.). Vgl. BINTERIM Denkw. IV. Bd., 3 Th. S. 333. (S)



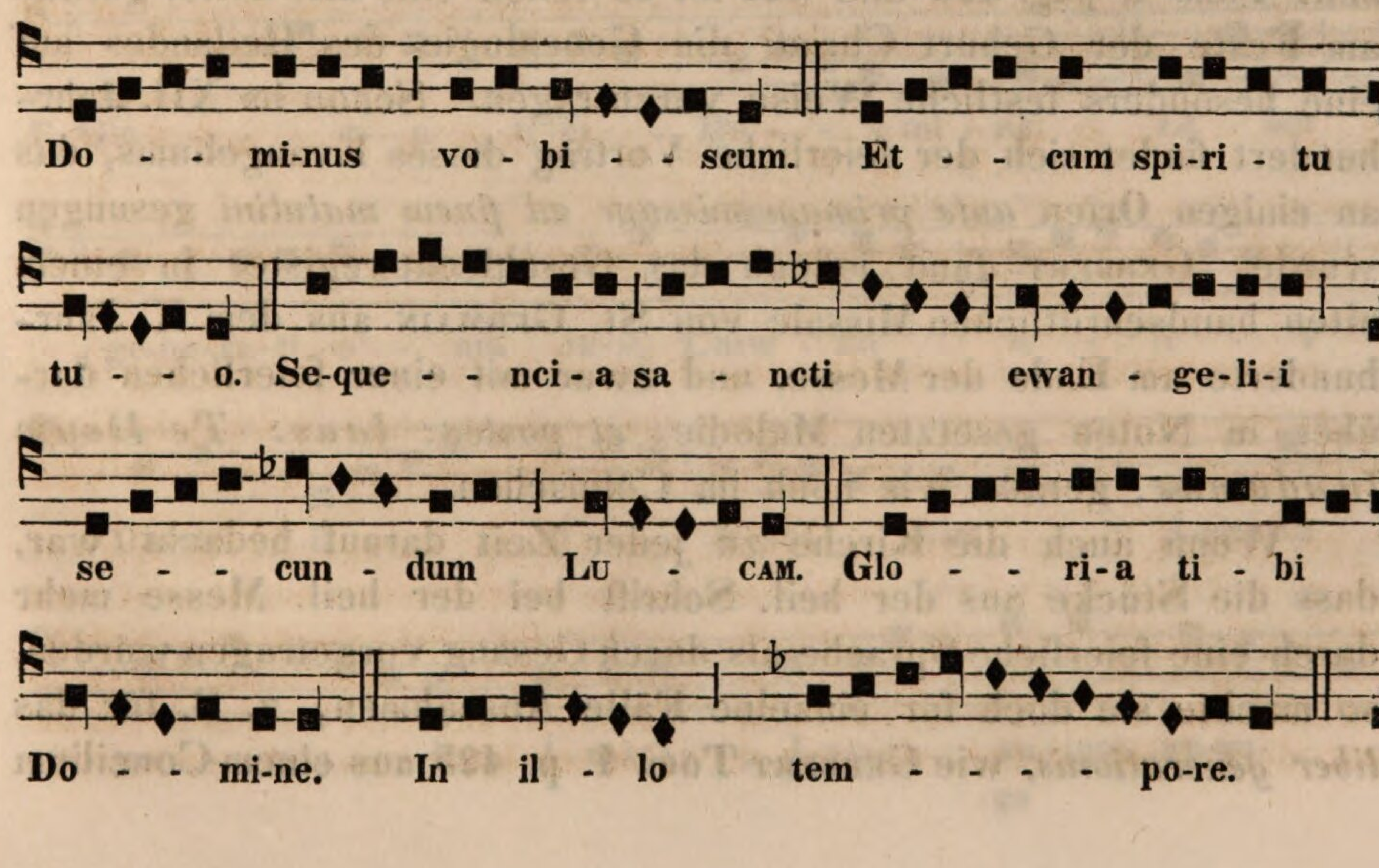
Münsterische Evangelien-Melodie.



Anmerkung: Ausser den angeführten finden wir für die Episteln und Evangelien auch noch ganz besondere, und sehr feierliche Melodieen. Dabei fanden sich in den Lectionen mitunter verschiedene Einschaltungen, theils Umschreibungen. Wir nehmen aber mit Le Beuf an, dass solche Gesangstücke wohl vor der Messe gesungen wurden. Gerbert (I. pag. 391) fand eine solche Epistel in einem alten Manuscripte der Bibliothek von St. Blasien, aus dem XIII. Jahrh. die wir hier mittheilen:



In einigen Klöstern hatte man vor Alters für die Evangelien an hohen Festen eine ganz feierliche Melodie. Wir führen hier zum Beispiele das Evangelium vom Feste der Himmelfahrt Mariä an, welches Gerbert, Tom. I. p. 421 in einem Manuscripte aus dem XIV. Jahrhunderte fand.





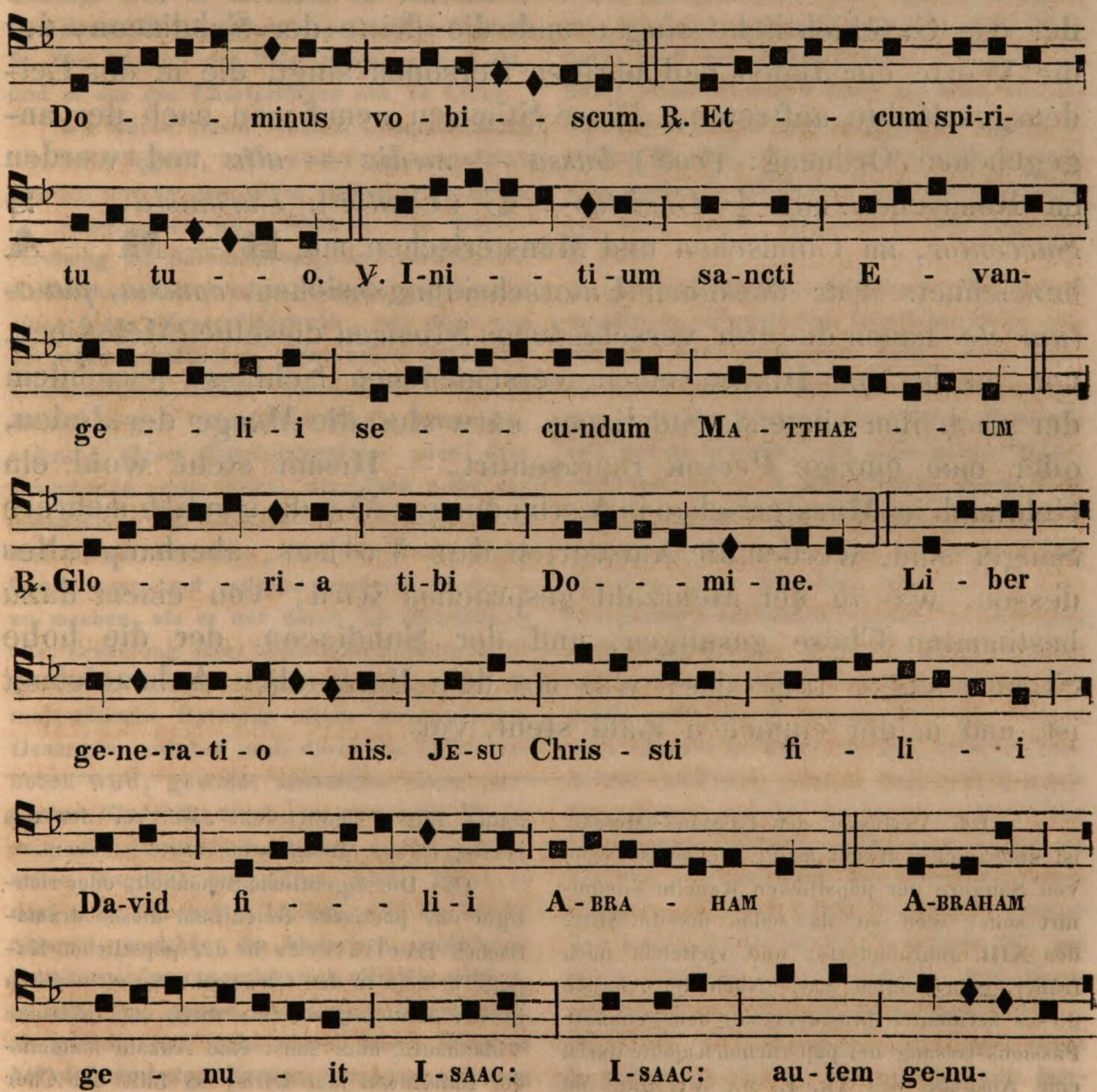
In eben diesem Manuscripte von St. Blasien aus dem XIV. Jahrh. fand Gerbert fast nach derselben Melodie das *liber generationis* nach Matthäus (Vgl. Gerbert Tom. I. pag. 522.).

Eine ganz ähnliche Melodie hat das Cölnische Missale für das Evangelium am Ende der ersten Messe *in nativitate Domini*. Sie findet sich in der Pariser Ausgabe von 1514, in der Antwerpener von 1626, und in der neuesten Cölner von 1756 unverändert. Ich vermuthe, dass die von Gerbert angeführte der Cölner zu Grunde liegt. Dass diese neueren Ursprunges ist als jene, scheint wohl daraus hervor zu gehen, dass sie mehrere Töne hinzugesetzt, und ein allgemeines ♭ vorgezeichnet hat, wogegen jene nur bisweilen b statt h hat, und auch einfacher ist. Nach Gerbert Tom. I. pag. 420 und 522 ist es schon eine alte Sitte, gerade am Feste der Geburt Christi die Genealogie des Heilandes auf eine besonders festliche Weise vorzutragen. Schon im XII. Jahrhundert findet sich der feierliche Vortrag dieses Evangeliums, das an einigen Orten *ante primam missam ad finem matutini* gesungen wurde. Gerbert fand jedoch das Geschlechtsregister in einem alten handschriftlichen Missale von St. Germain aus dem X. Jahrhunderte am Ende der Messe, und zwar mit einer feierlichen darüber in Noten gesetzten Melodie, *et postea: laus: Te Deum laudamus*, gerade wie noch im Cölnischen.

Wenn auch die Kirche zu jeder Zeit darauf bedacht war, dass die Stücke aus der heil. Schrift bei der heil. Messe mehr durch eine feierliche Sprache als durch Gesang vorgetragen würden, so machte sie doch für einzelne Fälle Ausnahmen, z. B. für das *liber generationis*, wie Gerbert Tom. I. p. 425 aus einem Concilium

von Grada *conc. Gradense, anno 1297,* nachweiset. Es heisst da wörtlich *can. 7. cavetur „Ne melodiae seu cantilenae in epistolis, evangeliis, et praefationibus, dum cantantur, intellectum audientium impediant, vel perturbent, et propter hoc in mentibus fidelium devotio minuatur, auctoritate Concilii duximus statuendum, ut epistolae, et evangelia, et praefationes in missis, exceptis liber generationis et Factum est autem, et primis evangeliis diaconorum cum melodiis praeter episcopi licentiam nullatenus decantentur."*

Obige Bemerkung glaubte ich um so eher machen zu müssen, weil uns die Geschichte über den Ursprung des Cölnischen Choralgesanges Nichts, oder nur höchst Unbedeutendes überliefert hat. — Ich führe hier nur den Anfang des angegebenen feierlichen *liber generationis* aus dem Cölnischen Missale an.





§. V.

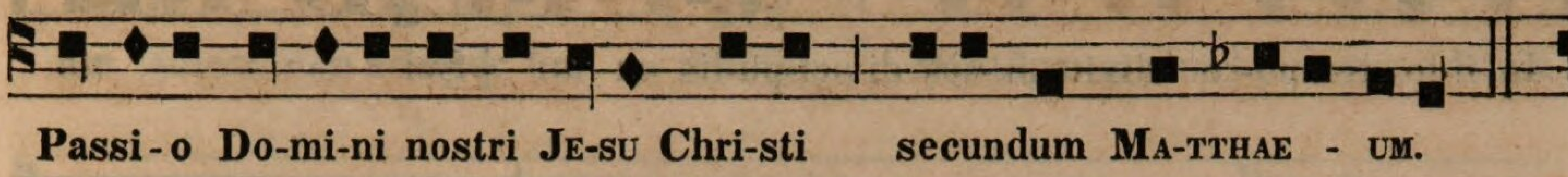
Passions-Melodie.

1. *B*ei der Absingung der Leidensgeschichte kommen drei verschiedene Stimmen vor; die eine hat der Priester zu singen, nämlich da, wo die Worte des Herrn vorkommen; die zweite der Diacon, der das Geschichtliche singt; und die dritte der Subdiacon, der die Worte der Juden und übrigen Personen singt, die in der Leidensgeschichte auftreten. Diese Stimmen nennt man nach der angegebenen Ordnung: (*vox*) *bassa* — *media* — *alta* und werden im Römischen mit ✝ *Christus*-, **C** (*Cantor*), *Chronista*, — **S** *Succentor*, im Cölnischen und Münsterischen mit **B** — **M** — **A** bezeichnet. Für dieselben Unterscheidungszeichen, *comma, punctum etc.* haben die drei verschiedenen Stimmen dieselben Melodieen, nur macht der Diacon einen verschiedenen Schluss, jenachdem der nach ihm singende Subdiacon entweder die Menge der Juden, oder eine einzige Person repräsentirt. — Hiemit steht wohl ein Gebrauch im Münsterischen in Verbindung. Wo da nämlich mehrere Sänger sind, werden die Antworten des Volkes, überhaupt alles dessen, was in der Mehrzahl gesprochen wird, von einem dazu bestimmten Chore gesungen, und der Subdiacon, der die hohe Stimme singt, trägt das, was mit dem Buchstaben A bezeichnet ist, und in der einfachen Zahl steht, vor.[1]

[1] Der Verfasser der Passions-Melodie ist unbekannt. BAÏNI meint, sie müsse wohl von Sängern der päpstlichen Kapelle komponirt sein, weil sie da schon um die Mitte des XIII. Jahrhunderts, und vielleicht noch früher, gebräuchlich war. Nach der Angabe dieses berühmten Musikers soll der genannte Passions-Gesang der päpstlichen Kapelle durch eine Ausgabe des TH. L. DA VITTORIA im Jahre 1585, nämlich ein Jahr vor der des GUIDETTI eine Modification erlitten haben.

(**S**) Die eigentliche Schönheit, oder richtiger der poetische Reichthum dieses dramatischen Recitatives in der päpstlichen Kapelle besteht in den Chören. So oft nämlich in der Leidensgeschichte JESU der jüdische Volkshaufe, oder sonst eine Anzahl handelnder Individuen laut wird, so fällt der Chor

Beispiel:



mit einer ungekünstelten aber vollkommenen Harmonie ein, und drückt den Sinn des Evangelisten mit einer Wahrheit und einer Stärke aus, welche die Seele durchdringt, und das Gefühl überwältiget. Diese Chöre, welche von dem genannten THOMAS LUDWIG DE VICTORIA, gebürtig aus Avila, componirt? wurden, sind so gelungen, dass der grosse PALÄSTRINA es nicht wagte, an denselben etwas zu ändern, oder zu verbessern, vermuthlich weil er dieselben so vollkommen und ihrem Zwecke ganz anpassend gefunden. In der Passion des Palmsonntages sind 21, und in der des Charfreitages nur 14 Chöre.

Die Kürze dieser schönen Compositionen, die Schnelligkeit, mit welcher sie ausgeführt werden und in dem Ohre verhallen, erregen im Allgemeinen eher Staunen und Ueberraschung als Bewunderung, und wenden die Aufmerksamkeit von dem besonderen Character eines jeden dieser Chöre ab, wie auch von der wissenschaftlichen, wenn schon einfachen, Construction, welche manchen derselben zu Grunde liegt. Ueberhaupt ist die ganze Anordnung dieser Passionsgesänge nach dem Grundsatze eines tiefen, denselben wohl anpassenden, dramatischen Gedankens geleitet, und darauf berechnet, auf die Seele einen feierlicheren und religiös ernsteren Eindruck zu machen, als er nur durch die Darstellung oder Erzählung ihres wichtigen Inhaltes hätte geschehen können. Der wohl abgemessene majestätische Rythmus dieses dreistimmigen Gesanges, welcher noch durch die Chöre erhoben wird, gewinnt ausserdem einen poetischen Eindruck durch die Art und Weise wie er (insbesondere zu Rom in der sixtinischen Kapelle) ausgeführt wird. Denn es darf nicht unbeachtet bleiben, wie die starke Stimme, welcher die historisch erzählende Partitur aufgetragen ist, sich allmälig mildert, je näher die grosse Katastrophe herbeirückt, sie gleicht nur mehr einem leisen Wispern bei den von dem Kreuze herabgesprochenen letzten Worten JESU, und stirbt, so wie der Erlöser den letzten Athemzug ausgehauchet, in dem Augenblicke, wo Alle, gleichsam unwillkürlich, auf ihre Kniee niedersinken; und ein tiefes, die Seele unwiderstehlich ergreifendes Stillschweigen in dem Heiligthume herrschet (Vgl. WISEMANN und KUTSCHER S. 39.)

Ein Codex aus dem XIII. Jahrh. zu Reinau (№ 14.) bezeichnet Christum mit **T.** (vox trahens vel tacita); den Evangelisten durch **C.** (celeritur) oder **M.** (vox media, wie eine andere Handschrift Sec. XV. № 6 hat); und die Judenschaaren mit **A** (vox alta.) »Und MARTENE führt ein altes Missale der Kirche Sarisberg an, worin die Buchstaben **B**, **M**, **A** angemerkt sind, gerade wie noch im Cölnischen und Münsterischen (de antiq. eccles. discipl. cap. XX. pag. 210 et 211).

Die von dem Heilande gesprochenen Worte werden in einem tiefen, feierlichen Basse gesungen, der erzählende Theil wird einer starken Männer-Tenorstimme übertragen, und was von den übrigen handelnden Personen soll gesagt werden, von einer dritten Hoch-Contraalto-Stimme ausgeführt. Diese Vertheilung bringt einen wahrhaft dramatischen Effect hervor; jede Partitur hat ihren eigenen von dem alten einfachen, aber reichen Kirchengesange entlehnten Schluss, welcher dem Character dessen, der vorgestellt werden soll, genau anpasset, und der Tragödie der Alten vollkommen würdig ist. Die Tonart des Narrators ist hell, deutlich, schwach modulirt, voll Feuer, ganz in dem gewöhnlichen Sprachtone, und an die einer vertraulichen Unterredung beinahe angrenzend, während der Ton, in welchem des Heilandes Reden vorgetragen werden, ein langsamer, ernster und äusserst feierlicher und sanfter ist, um die Lieblichkeit und Sanftmuth des Herrn auszudrücken. (Vgl. DURAND Rat. l. VI. c. 68. n. 6.) Er beginnt im tiefen Bass, steigt in vollen Tönen auf, abwechselnd sich fort-



bewegend in reichen, obwohl einfachen Undulationen, bis derselbe mit einem anmuthigen und ausdrucksvollen Finale, welches noch grösseren Effect bei Fragesätzen hervorbringt, beschlossen wird. Dieser Rythmus ist beinahe derselbe in allen katholischen Kirchen. (S)


me autem non semper ha - be-tis. Mi-ttens e-nim haec unguentum
hoc in corpus me-um, ad sepe-li-en-dum me fe-cit. A - men
di-co vo-bis, u-bi-cumque praedi-ca-tum fu-e-rit hoc evange-li-um
in toto mu-ndo, di-ce-tur et quod haec fe-cit in memo - - ri-am
e - - - - - - - jus. c Tunc abi-it unus de du-o-de-cim, qui
di-ceba-tur JUDAS Isca-ri-o-tes, ad prin-cipes sa-cer-do-tum, et
a-it i - - - - llis: s Quid vultis mi-hi da-re, et e-go vobis eum
tradam?... c Tunc ex-pu-erunt in faci-em e-jus et co-la-phis e-um
ce-ci - de - runt. A-li-i au-tem palmas in fa-ci-em e-jus dede-runt
di-centes: s Prophe-ti-za no-bis Christe, quis est qui te per-cus-sit?...
c At il-li di-xerunt: s Ba - rab - bam... c Di-cunt om-nes: s Cru-ci-fi-


ga - - - tur. c A-it il-lis prae - - - - ses: s Quid e-nim ma-li
fe-cit?... c Et dicentes: s Vah qui de-stru - is tem-plum De-i, et in
tri-du-o il-lud re-aedi-ficas: salva temet ip-sum: si fi-li-us De-i
es, de-scende de cru - - ce... c Et cir-ca ho-ram nonam cla-ma-vit
Jesus voce ma-gna di-cens: † E - - - li, e-li lam-ma
saba - - cthani? c Hoc est: † De - - - - us me-us,
De-us me-us, ut quid de-re-li-qui - sti me?... c Je-sus autem i-te-rum
clamans voce magna e-mi-sit spi-ri-tum. Et ec-ce ve-lum te-mpli
scis-sum est.... Erat autem i-bi Ma-ri-a Magda-le-na et a-lte-ra
Ma-ri-a sedentes contra sepu-lchrum.

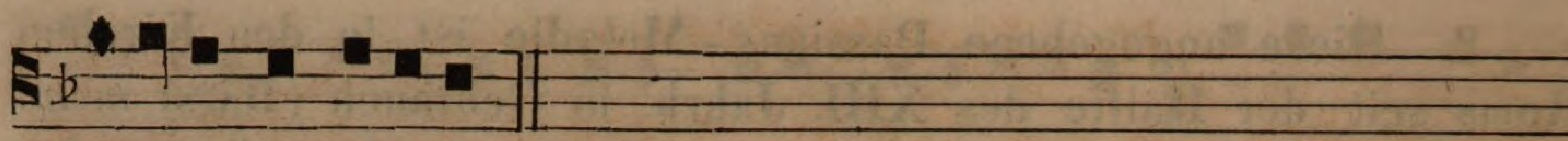
2. Diese angegebene Passions-Melodie ist in den Kirchen Roms seit der Hälfte des XIII. Jahrh. in Gebrauch (Baïni *mem. II. p. 109.*). Guidetti gab sie um 1586 mit Approbation des Papstes, Sixtus V, heraus.[1]

3. Folgendes ist der

Passionston nach Cölnischer Gesangsweise.



[1] Die Passion wurde nicht immer gesungen in der Kirche. Sie wurde früher feierlich gelesen, wie die Lectionen, nur die Worte unseres Herrn wurden im Evangelientone gesungen namentlich diese: Heli, heli, lamma sabacthani. »More autem lectionis passio legatur, excepta voce Domini, quae in aliis dicatur (Joan. Abric. de offic. pag. 59) Diaconus in alba ante altare legat passionem more lectionis, excepta voce Domini, quae more evangelii legatur. (Prerot. in Ord. et off. ms. Rotom.)«



di - a-co - nus fi-nit.
dit to-num di - a-co-no.

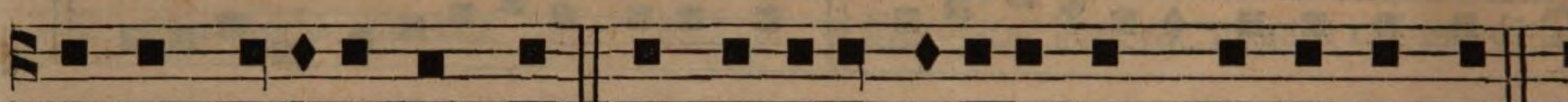
Münsterischer Passionston.

Syntagma trium vocum in Passione solitarum.

I^mo^ Vocis mediae exemplum.



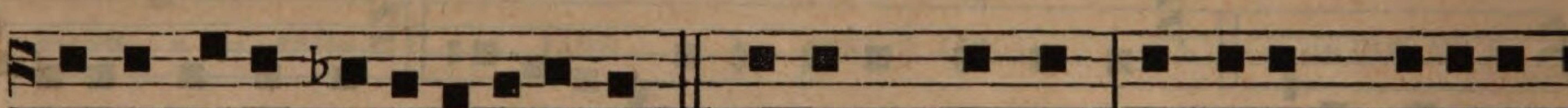
Passi - o Domi-ni nostri JESU Christi se-cundum MATTHAE-UM. Sic can-
se - cundum JO - ANNEM.
se - cun - dum MARCUM.
LU-CAM.



tat vox medi - a com-ma, sic pro diver - si-ta-te com - ma cum puncto;



et du - o pu - ncta: sic ve-ro pu - nctum. Hanc servet clau-su - lam

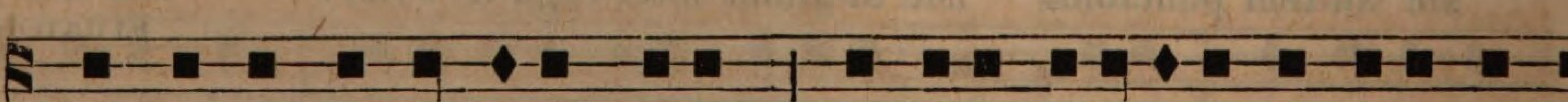


an-te vocem bas - - - sam. Mortem Chris - ti, et finem me-lodi-

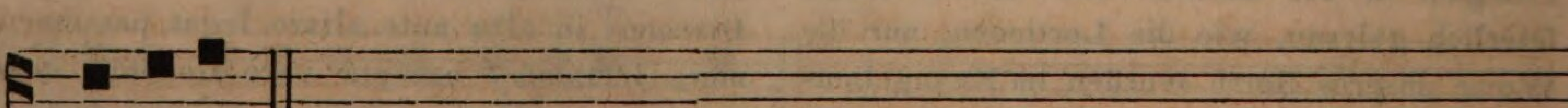


ae pas-si - o-nis hac clau-su-la in-di-cat

Quod sequitur, cantatur in tono Evangelii, incipiendo sic:



Et ec-ce vir no - mi-ne JO-SEPH, qui e-rat decu-ri - o, vir bonus et

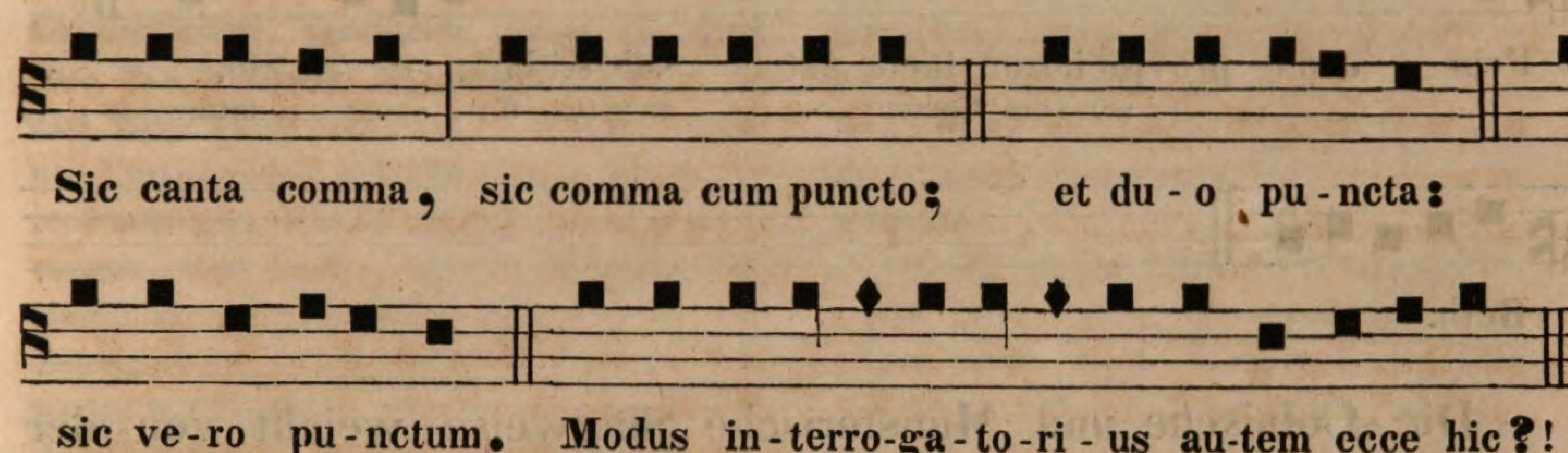


ju-stus, etc.

IIdo Vocis bassae exemplum.



IIItio Vocis altae exemplum.



4. Die Melodie für das *Eli, Eli etc.* steht ***Missale Monast. pag. 166.***

Die Lamentationen.

Diese Klagelieder des Propheten Jeremias (Threni) kommen in der Matutin der drei letzten Tage der Charwoche vor. Früher wurden sie anders gesungen wie jetzt, bemerkt Antony S. 202, was aus einem um das Jahr 1537 geschriebenen Cantional, wie auch aus der Psalmodie des Lucas Lossius hervorgeht. In beiden Büchern befinden sich diese wahrhaft classischen Choralgesänge fast gleichlautend. — Der noch jetzt übliche Lamentationen-Ton ist aus der erwähnten Melodie, worin er zum Theil als Mittelsatz erscheint, ausgehoben, und nach dem Tropus des *Magnificat VIti toni* umgestaltet, vermuthlich, weil er in dieser Gestalt nicht so viele Gesangsfertigkeit erfordert, da hingegen der Vortrag des früher gebräuchlichen Liedes sowohl grösseren Stimm-Umfang, als Gewandtheit im Treffen der Intervalle voraussetzt.

Römische Melodie.



Die Cölnische und Münsterische Singweise weicht von der Römischen etwas ab. So lautet z. B.

die Cölnische und Münsterische Melodie:

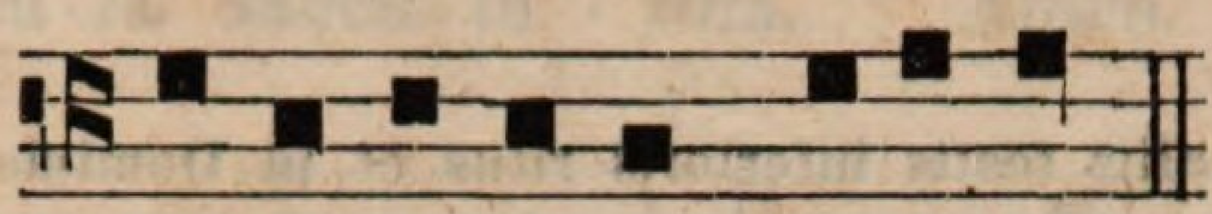


Die Cölnische und Münsterische Melodie für — *Comma et Comma cum puncto*, ; — und für — *Duo puncta* oder *punctum in Contextu*:. — ist gerade so wie die Römische; für den Schluss *(finis)* aber wie die für die Worte — *Jeremiae Prophetae* —. Im Römischen und Münsterischen fangen die Lamentationen (nach Maslon S. 184; und nach Antony S. 202) mit der Note f an, und haben vor h ein ♭; im Cölnischen fangen sie mit c an (nach der Elberfelder Anweisung S. 71), und haben kein Erniedrigungszeichen. Im *Cantarium sancti Galli* fangen die Lamentationen S. 275—301 und 347 mit g an und haben ein allgemeines ♯ vor f vorgezeichnet.

§. VI.

Intonation des Symbolum.[1]

1. Nach Römischem Ritus gibt es nur eine einzige Melodie für das Credo, nämlich folgende:



Cre-do in u-num De - um.

[1] Zu welcher Zeit man anfing, das Symbolum, Credo, bei der Liturgie (Messe) zu singen, ist ungewiss; bestimmter ist es jedoch, dass es von der morgenländischen zur abendländischen Kirche überging. Der Monophysite Timotheus, After-Patriarch zu Constantinopel, verordnete zuerst (J. 510), dass das Nicäische Glaubensbekenntniss der 318 Väter (vom Jahre 325) bei jeder einzelnen Versammlung gebeten werde, gegen den rechtmässigen Hirten Macedonius, der da vorgab, dass vorher dasselbe alljährlich nur einmal am grossen Charfreitage oder am Leidenssonntage, so oft der Bischof die zu Taufenden unterrichtete, abgebeten wurde. In der Antiochenischen Kirche versuchte schon vor Timotheus (um 476) der Eutychianer Petrus Fullo dasselbe. Darum setzten ihnen die rechtgläubigen Bischöfe das Constantinopolitanische Symbolum der 150 Väter (vom J. 381) entgegen (unter Kaiser Justin I), welches sich auch von da an in alle anderen Kirchen des Morgen- und in einige des Abendlandes verpflanzte. (Vergl, z. B. für Spanien Can. 2. Concil. III. Tol. an. 589). Bei den Franken und Deutschen erhält man die ersten Spuren hievon unter Carl dem Grossen, besonders nach der Verdammung der Irrlehre des Felix, wo es allgemeiner und feierlicher unter der Messe von den Bischöfen und Priestern gebeten oder gesungen zu werden pflegte, wie uns Walafried Strabo des Deutlichen belehrt (de reb. eccl. c. 22). — Länger als alle andere Kirchen verblieb die Römische bei ihrem alten Symbolum, bis in den Tagen Benedicts VIII., also in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts, das Constantinopolitanische Glaubensbekenntniss auf Bitten Kaisers Heinrich II. auch zu Rom Eingang fand, wie uns Abt Berno in der Reichenau versichert, der damals (J. 1014) den König an die Grabstätte der Apostelfürsten begleitete, und folglich Augen- und Ohrenzeuge bei der Unterredung mit dem Papste war (Hittorp p. 422). Nach de Vert ward das Credo in Spanien und Gallien gegen das Ende des VI.; in Frankreich und in Deutschland gegen das IX; in Rom und in ganz Italien erst gegen das XI. Jahrhundert eingeführt.

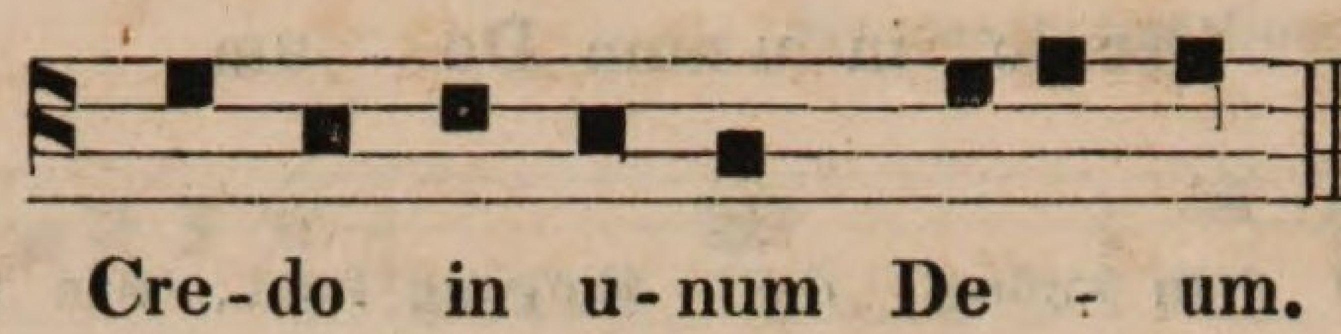
Es ist gewiss, das die Römische Kirche schon weit früher ein Symbolum bei der Messe hatte. Dafür bürgen uns die Ordines Romani II, V, VI. Nach der Meinung des Onuphrius, Hittorpius und Pamelius soll der zweite Ordo den Gelasianischen Ritus enthalten, und kann mithin vielleicht zum V. oder VI. Jahrhundert gehören. Die Ord. Rom. bezeugen auch überall, dass das Symbolum bei den Römern ist gesungen und nicht bloss ist gelesen worden. Der II. Ordo sagt: Ab episcopo Credo in unum Deum cantatur. Noch deutlicher drückt sich der Ordo V aus: Perlecto evangelio (also nach gelesenem Evangelium) dicat episcopus, Pax tibi: et elevat Credo in unum Deum Credo in unum itaque decantato dicetur etc. Wo kann man etwas deutlicheres verlangen? Die Erhebung der Stimme beim Credo unterscheidet sich von der Vorlesung des Evangeliums und von der Hersagung des Pax vobis. Diese Erhebung wird noch ausdrücklich Decantatio genannt, oder wie der VI. Ordo sagt: alta voce incipiat canere, Credo in unum Deum. — Ausführliche Nachrichten über diesen Gegenstand finden wir in den Denkwürdigkeiten von Dr. Binterim, 4. B., 3. Th., S. 351—364.

Credo nach Cölnischer Melodie.

In festis primae et secundae classis.

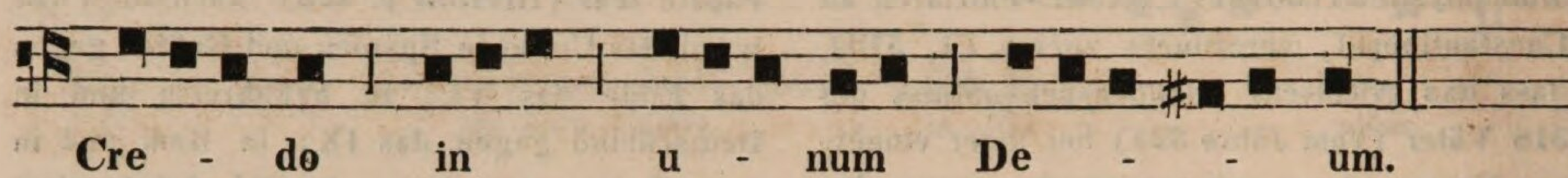


In aliis festis inferioris ritus et in Dominicis.

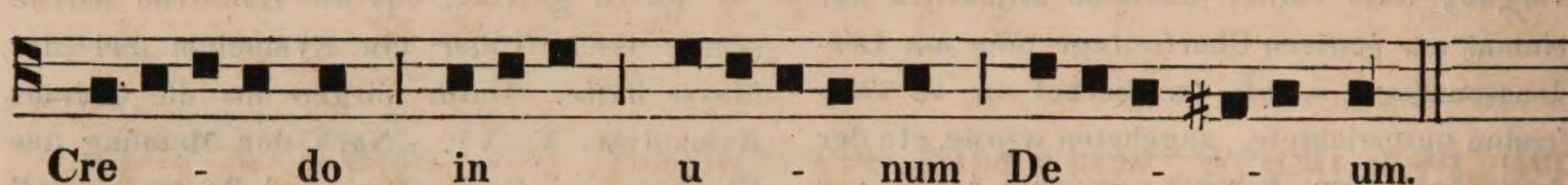


Nach Münsterischer Singweise.

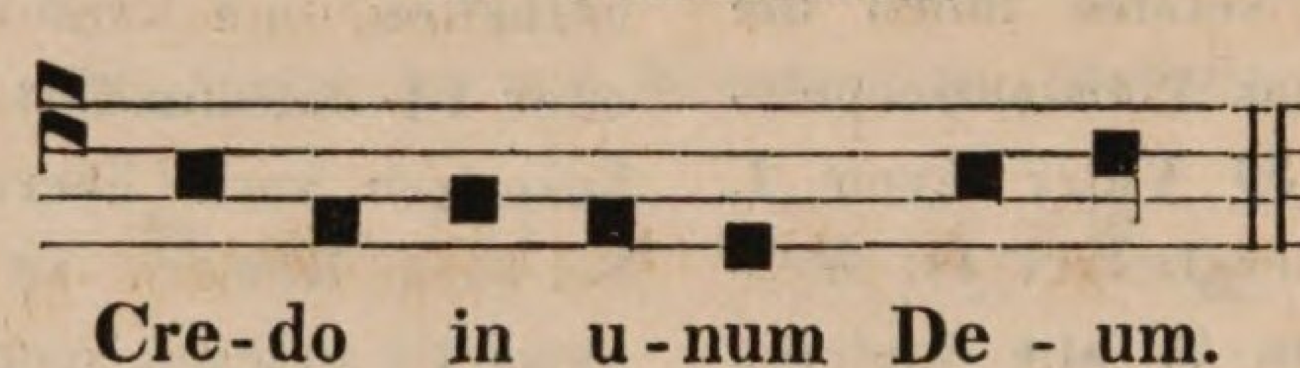
I Solemniter.



II Solemniter.



III Dominicaliter.



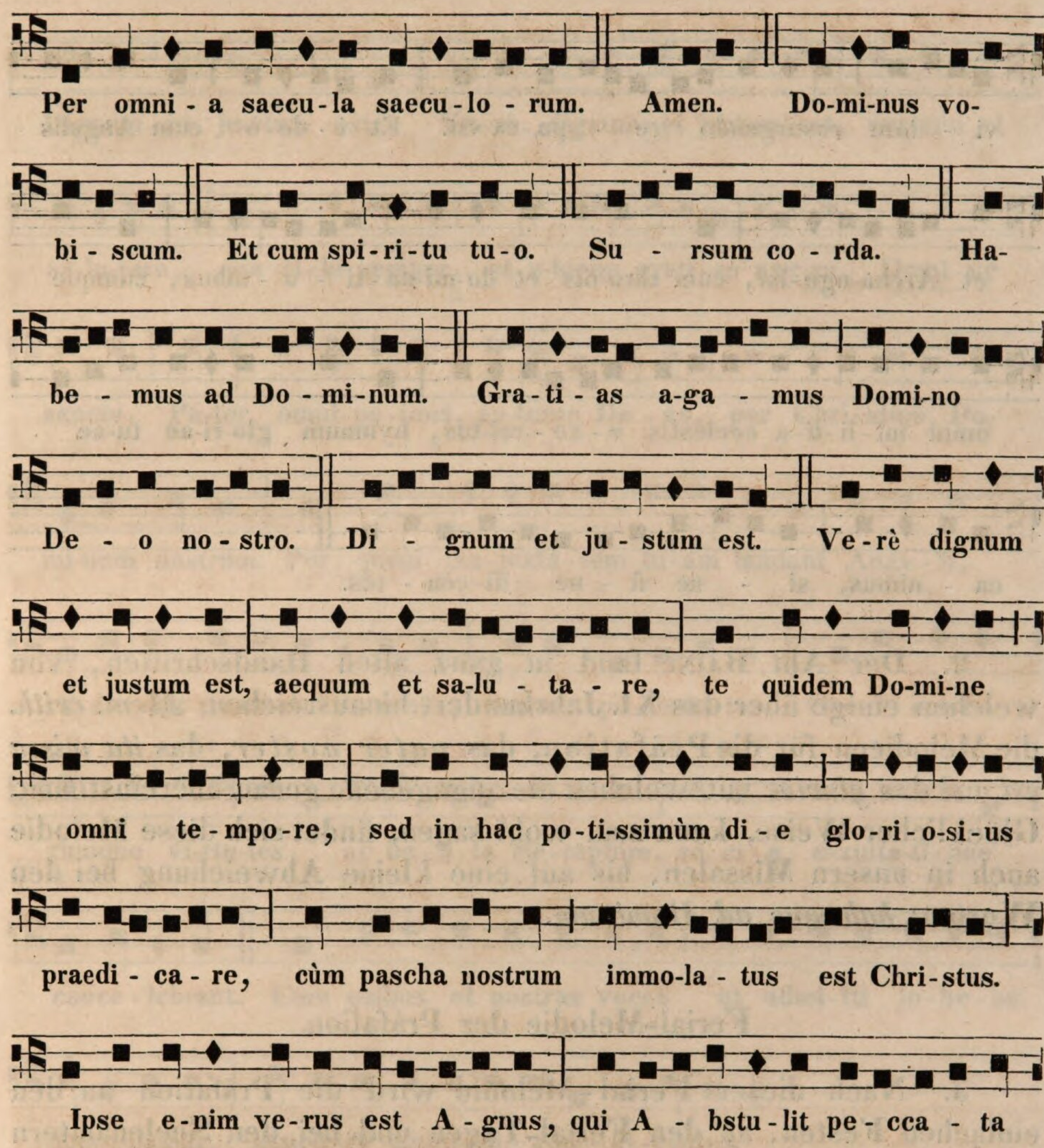
§. VII.

Präfations-Melodie.

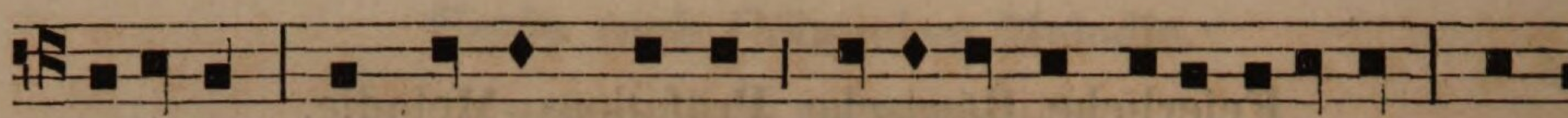
1. Die Römische Präfation[1] wird entweder feierlich oder ferial gesungen. Beide Melodieen gehen aus der zweiten Tonart.

[1] (S) Es ist gewiss, dass der Gebrauch der Präfationen bei der Messe apostolischen Ursprunges und mit dem Opfer gleichzeitig ist. Oder was anders will der heil. Justin, wenn er von einer weitläufigen Danksagung spricht, welche der Bischof für die von ihm mitgetheilten Gaben verrichtet? Auch Origenes und Tertulian spielen darauf hin. Der heil. Cyprian und Cyrillus von Jerusalem erklären schon die Worte der Präfation Sursum corda, habemus ad Dominum. Weswegen der heil. Augustin an mehreren Stellen sagt, dass die Gläubigen täglich in der Kirche laut aufgefordert würden, ihre Herzen zum Herrn zu erheben und Gott zu danken. Wenn daher von einigen Alten

Feierliche Römische Präfations-Melodie.



angegeben wird, der Papst Leo I oder Gelasius haben die Präfationen in der Messe eingeführt, so kann nur Rede sein von einzelnen Präfationen, die diese alten Väter auf gewisse Tage oder Feste verfertiget haben. Im IV. Jahrhundert verfertigte man in einigen Kirchen für jedes Fest eine besondere Präfation, die nachher Papst Paschalis abgeschafft, und nur neun beibehalten haben soll. Noch in den Mss. Codices aus dem IX. Jahrhundert fand Dr. Binterim im Anfange einige Präfationen auf den heil. Apollinaris, die hh. Ursula und ihre Gefährtinnen u. s. w. Die Cölnische Kirche hatte im XIV. Jahrhundert beinahe alle besonderen Präfationen abgeschafft. Im Missale ad usum et ritum majoris Ecclesiae Coloniensis impressum anno 1514 per Franciscum Birkmann in alma Academia Parisiorum fand ich keine anderen, als die wir jetzt noch im Römischen Missale haben.



mu - ndi. Qui mo-rtem nostram mo - ri - e-ndo de - stru - xit, et



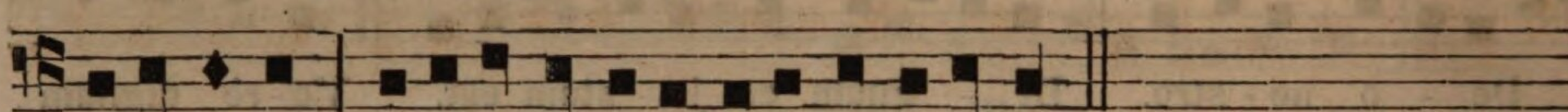
vi - tam resurgendo re - pa-ra-vit. Et i - de - ò cum Angelis



et Archa-nge-lis, cum thro-nis et do-mi-na - ti - o - nibus, cumque



omni mi - li - ti - a coelestis e - xe - rci-tus, hymnum glo-ri-ae tu-ae

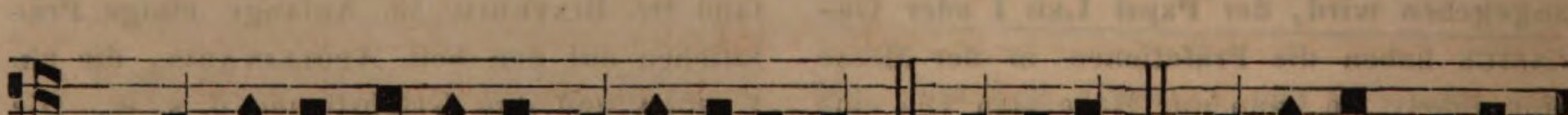


ca - nimus, si - ne fi - ne di-cen - tes.

2. Der Abt Baïni fand in ganz alten Handschriften, von welchen einige über das XI. Jahrhundert hinausreichen, *Mem. crith.* die Melodieen für die Präfation, das *pater noster*, das *ita missa est* und das *gloria*, mit welchen die angegebene genau übereinstimmt. Glücklicher Weise, kann man wohl sagen, findet sich diese Melodie auch in unsern Missalen, bis auf eine kleine Abweichung bei den Worten: *habemus ad Dominum.*

Ferial-Melodie der Präfation.

3. Nach dieser Ferial-Melodie wird die Präfation an den einfachen Festen, an den Ferial-Tagen und bei den Seelenämtern gesungen.



Per omni - a saecu - la saecu - lo - rum. Amen. Domi - nus vo-



biscum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Sursum co - rda. Ha-bemus



§. VIII.

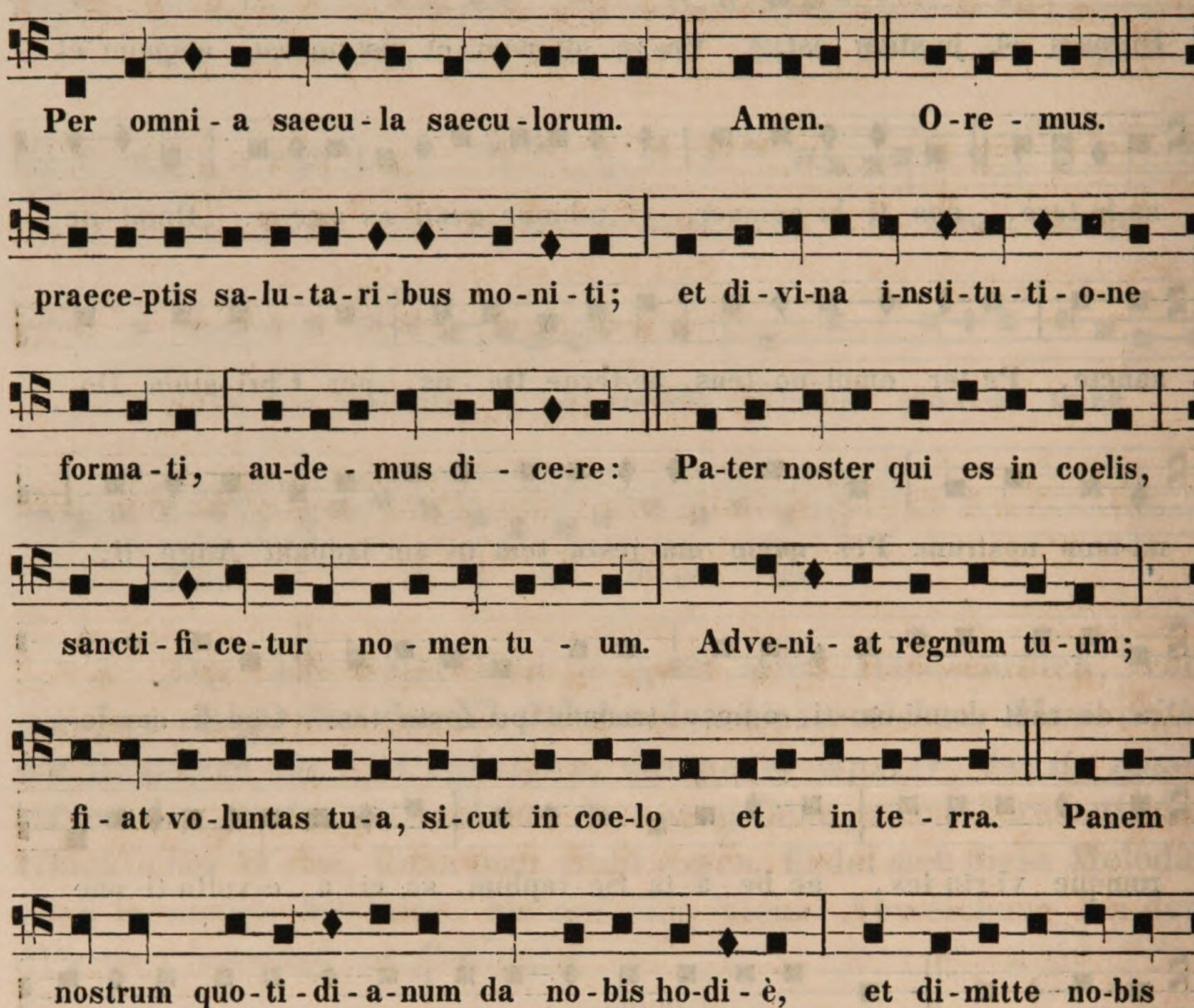
Das pater noster. [1]

1. Die Melodie für das *pater noster* geht aus dem zweiten

[1] (S) Es ist eine alte, und schon der Apostel Sitte, das Gebet des Herrn, oder das „Pater noster," in der Messe zu verrichten, wie Papst Gregor d. G. bezeugt (L. IX. ep. 12.). Belege hievon, dass das Gebet des Herrn nach unserer Reihenfolge vorkommt, geben uns

Tone, und ist ebenfalls feierlich oder ferial. Die feierliche Melodie wird *in festibus duplicibus* und *semiduplicibus* gesungen.

Feierliche Melodie für das *pater noster*.



die frühesten Lehrer und Väter der Kirche; z. B. Cyrillus von Jerusalem (um 380) (catech. myst. 5.). Bei den Griechen ward nach dem Zeugnisse des heil. Gregor loc. cit. das Vater unser nicht nur von dem Priester allein sondern auch von dem ganzen anwesenden Volke, auch in den besondern Stillmessen mit lauter Stimme gesprochen, welches sie noch gegenwärtig thun, und was einzig nur in der Römischen Kirche vom dem Priester allein geschieht. Diese Gewohnheit war auch zu den Zeiten Bischofs Martin († 400) in Frankreich üblich; denn Gregor von Tours erzählet von einem stummen Weibe, das auf die Fürbitte des heil. Martinus geheilt wurde: „An einem Sonntage stand dieses während der heil. Messe unter dem übrigen Volke in der Kirche. Es geschah aber, dass es unter dem Gebete des Herrn auch das Vater unser mit der ganzen Gemeine laut abzubeten anfängt, (lib. II. de mirac. S. Mart. c. 30.).

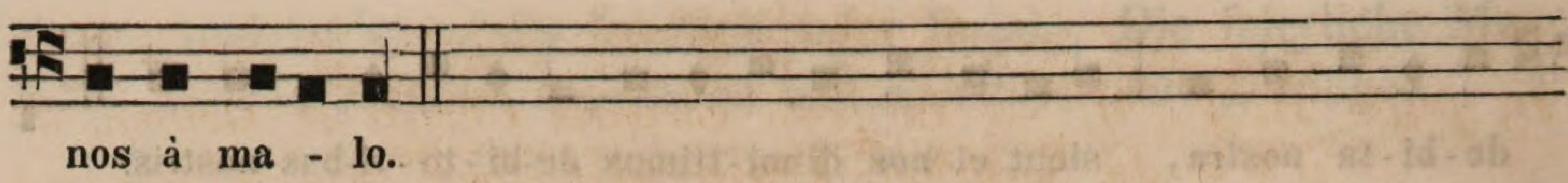
Die Eingangsformel oder Vorrede bei dem Pater noster soll Gregor I. angeordnet haben. (Bint. Denkw. 4 B. 3 Th. S. 459). Sie ist aus den Worten des heil. Hieronimus zusammengesetzt, der im 3. B. c. 2. gegen die Pelagianer schreibt: „So belehrte Christus seine Apostel, dass sie alle Tage im Glauben an das Opfer Seines Fleisches sich erkühnen sollten zu beten: Vater unser etc.“



Feriale Melodie.

1. Nach dieser Melodie wird das ***Pater noster*** an den einfachen Festen und im Seelenamte gesungen.





2. Bald darauf singt der Priester:



3. Es ist fast allgemein der Missbrauch eingeschlichen, bei der Präfation und dem *Pater noster* einen chromatischen halben Ton, z. B. *cis* statt *c* zu singen, was doch mit den wahren Grundregeln des Gregorianischen Gesanges nicht vereinbar ist. **Alle** Noten müssen so gesungen werden, wie sie da stehen. Es versteht sich von selbst, dass sich der begleitende Organist nach dem Sänger, oder nach derselben Regel richten muss.

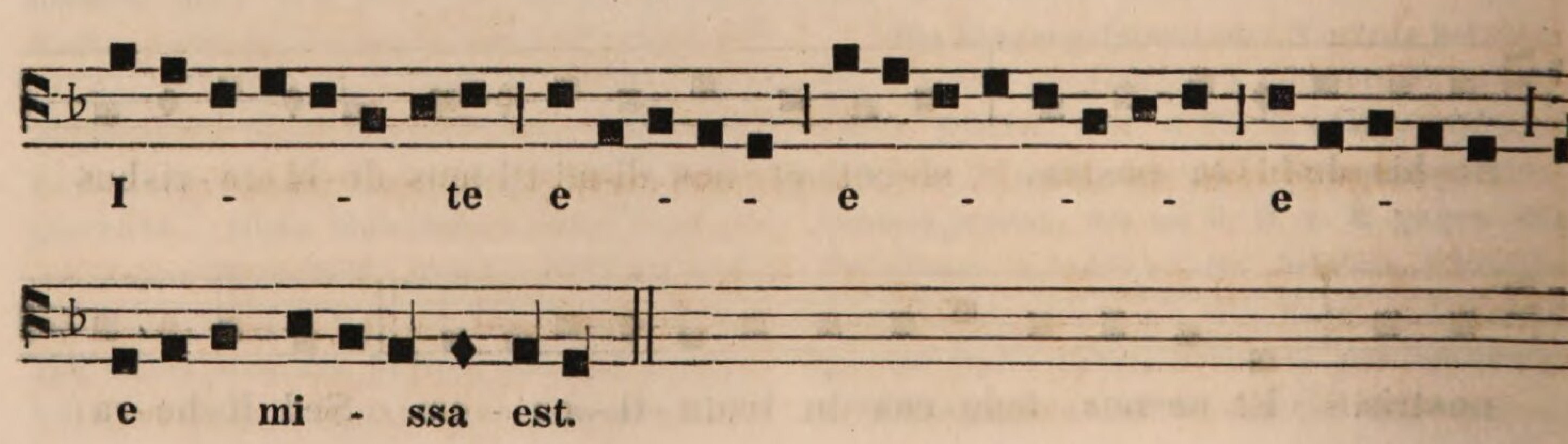
§. IX.

Das Ite missa est und Benedicamus.

1. Für diese Entlassungsformel haben die Römer 6 verschiedene Melodieen, je nach der Verschiedenheit der Feste:

I. Römische Melodie.

In festis I. *classis.*



II. Römische Melodie.

In festis B. V. M. — In festo corporis Christi et Octava. — In Nativitate Christi et Octava.



Cölnische Melodie.

In festis sol. B. V. M.



III. Römische Melodie.

In festis Apostolorum et duplicibus.



Cölnische Melodie.

In festis Apostolorum et duplicibus majoribus.



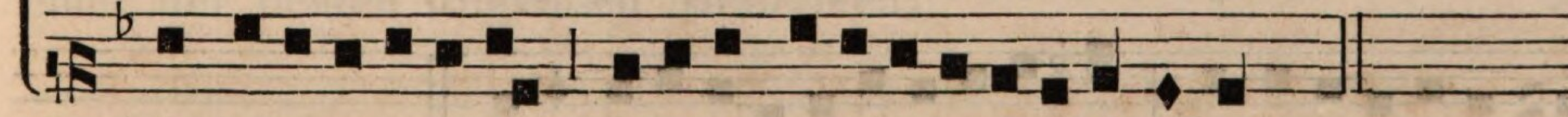
IV. Römische Melodie.

In dominicis, festis semid. et octavis, exceptis supra nominatis.



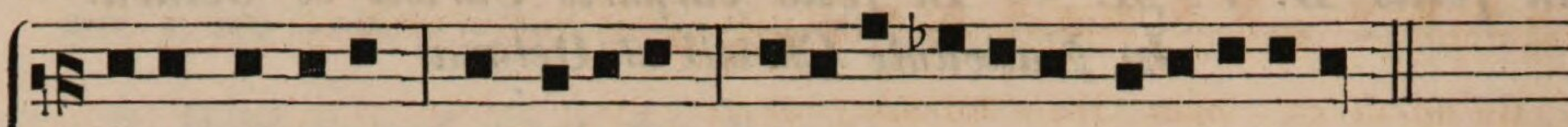
Cölnische Melodie.

In festis de B. V. M. inferioris ritus, et in sabbato.



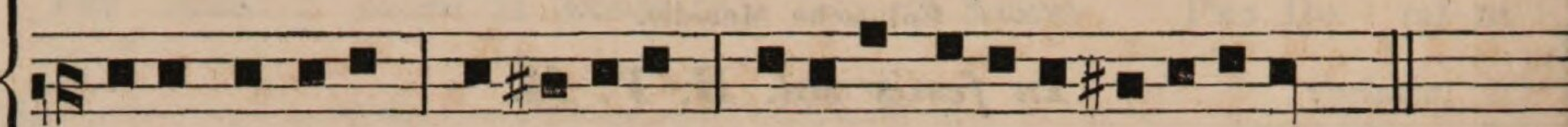
V. Römische Melodie.

In Missa Sab. Sancti et per Octavam Paschae.



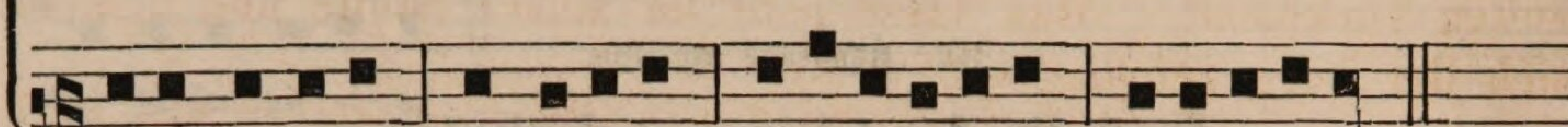
Münsterische Melodie.

Tempore paschali solemniter.



Cölnische Melodie.

In Missa Sab. Sancti et per Octavam Paschae.



Bei dieser Melodie wird oft der Fehler begangen, dass man auf die erste Sylbe in dem Worte *missa*, und auf die zweite Sylbe des Wortes *alleluja* fis statt f singt. Man meint, fis laute dem Ohre angenehmer; allein dieses rührt grossen Theils nur von der Gewohnheit her. Bedenkt man noch, mit welcher Sorgfalt die Kirche allezeit darauf bedacht war, die alten Gregorianischen Melodieen ächt und rein zu erhalten, so wird man nicht leicht nach Willkühr, und noch gegen die Regeln eine Veränderung vornehmen.

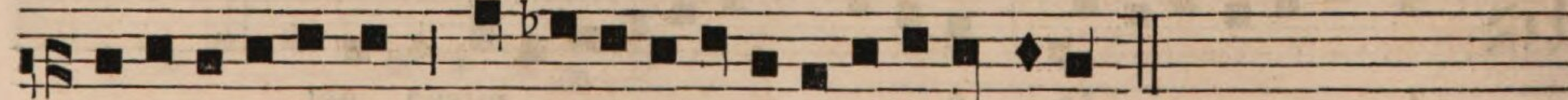
VI. Römische Melodie.

In festis simplicibus.

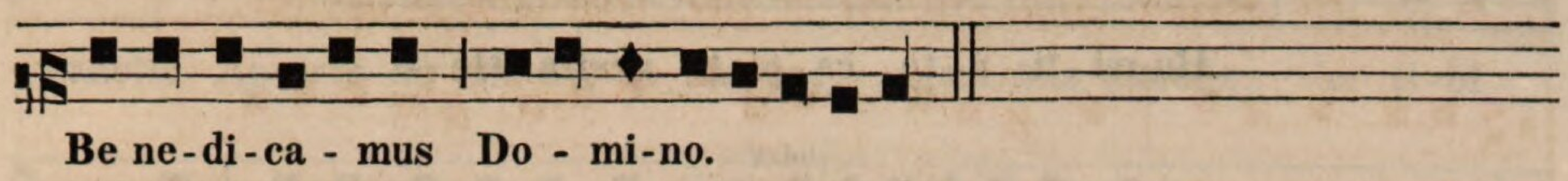


2. Das *Benedicamus* bei der heil. Messe wird nach drei verschiedenen Melodieen gesungen:

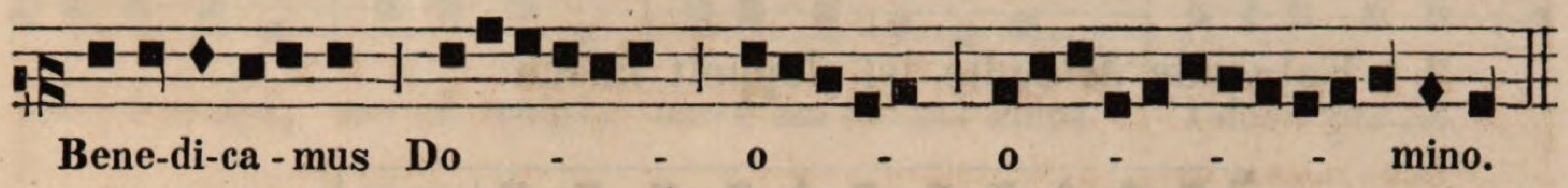
I. *In dominicis Adventus et Quadragesimae.*



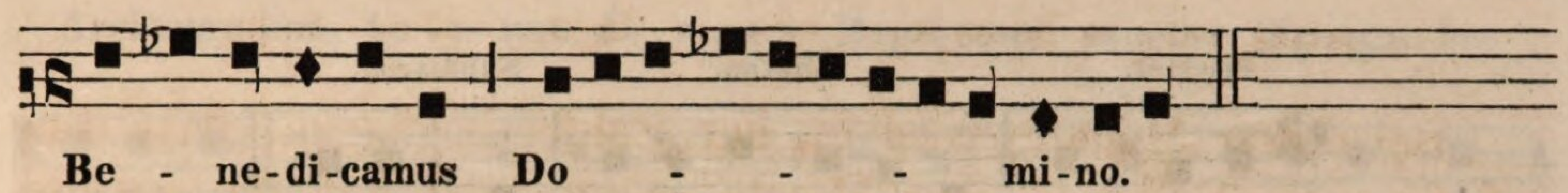
II. *In feriis per annum.*



III. *In missa Vigiliae Nativitatis Domini et in festo sanctorum Innocentium.*



3. An manchen Orten singt man das *Benedicamus* ohne Unterschied nach der folgenden Melodie, welche nur in den Tagzeiten vorkömmt. Man lasse jede an seiner Stelle und bediene sich der vorgezeichneten. [1]



4. Das *requiescant in pace* wird in den Seelenämtern immer nach folgender Melodie gesungen.



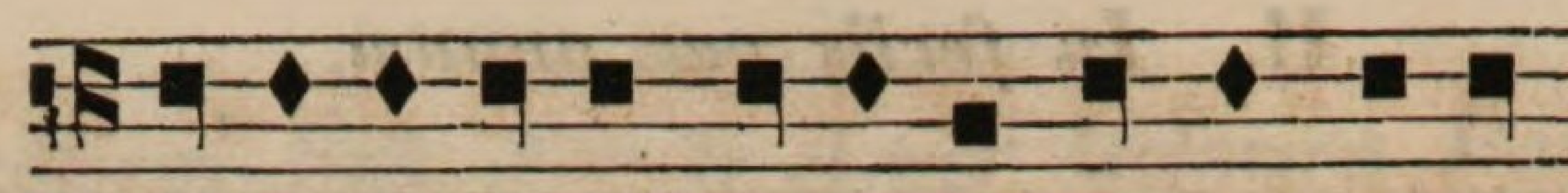
5. In der Cölnischen und Münsterischen Diocese ist eben diese Melodie im Gebrauch.

§. X.

Noch einige andere Melodieen welche bei der heil. Messe vorkommen.

1. Bei der Oration (*oratio super populum*), die in der Fastenzeit bei dem wöchentlichen Amte (*in missis de feria*) nach der Communion (*postcommunio*) gesungen wird, singt der Diacon nach einer der beiden folgenden Melodieen:

[1] Guidetti p. 694.



Hu-mi - li - a - te ca - pi - ta vestra De - o.

oder



Hu-mi - li - a - te ca - pi - ta vestra De - o.

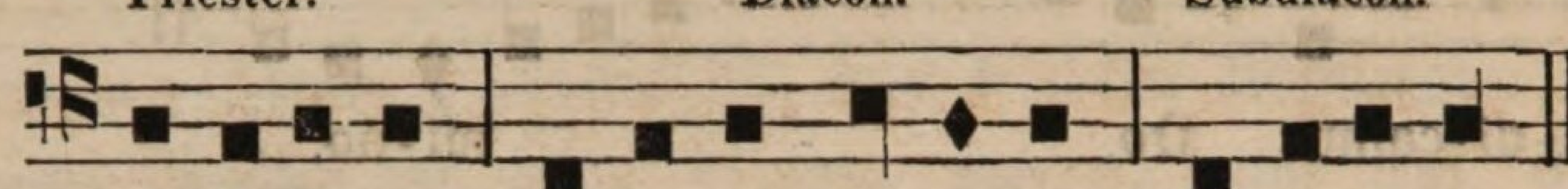
2. Folgende Melodie ist doppelt falsch:



Hu-mi - li - a - te ca-pi - ta vestra De - o.

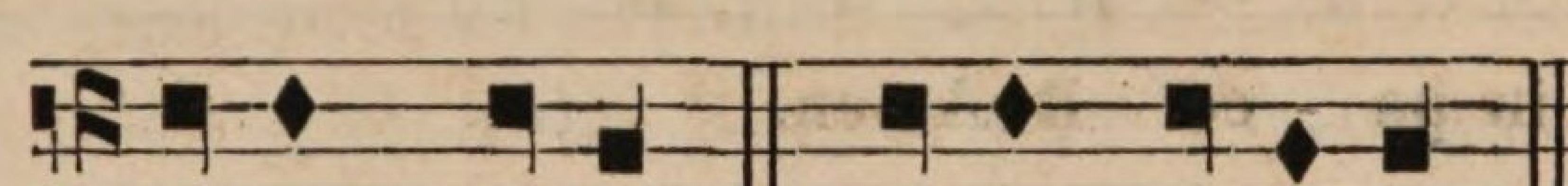
Vor der Oration, die vor der Prophezeiung in der Messe gesungen wird, wird Folgendes gesungen werden:

Priester. Diacon. Subdiacon.



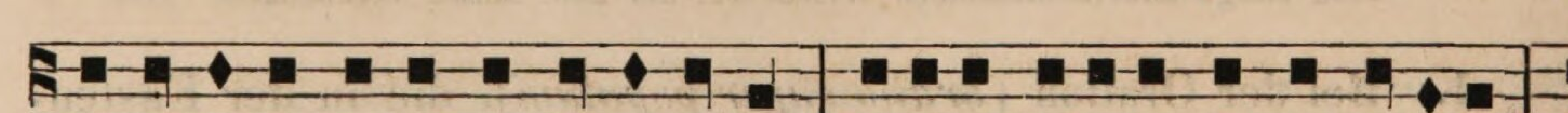
O-re - mus. Flectamus ge-nu - a. Le-va - te.

3. Am Charsamstage nach der Feuerweihe wird vom Diacon jedesmal mit erhöhter Stimme gesungen:

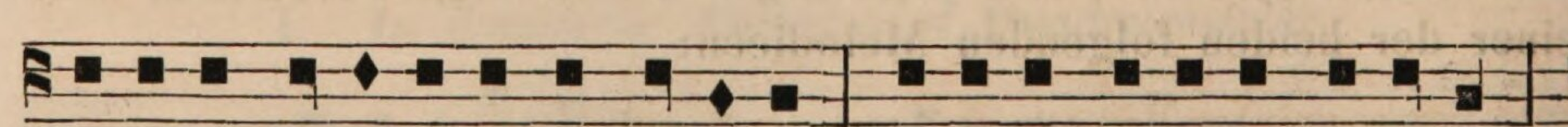


Lumen Chri-sti. ℟ De - o gra - ti - as.

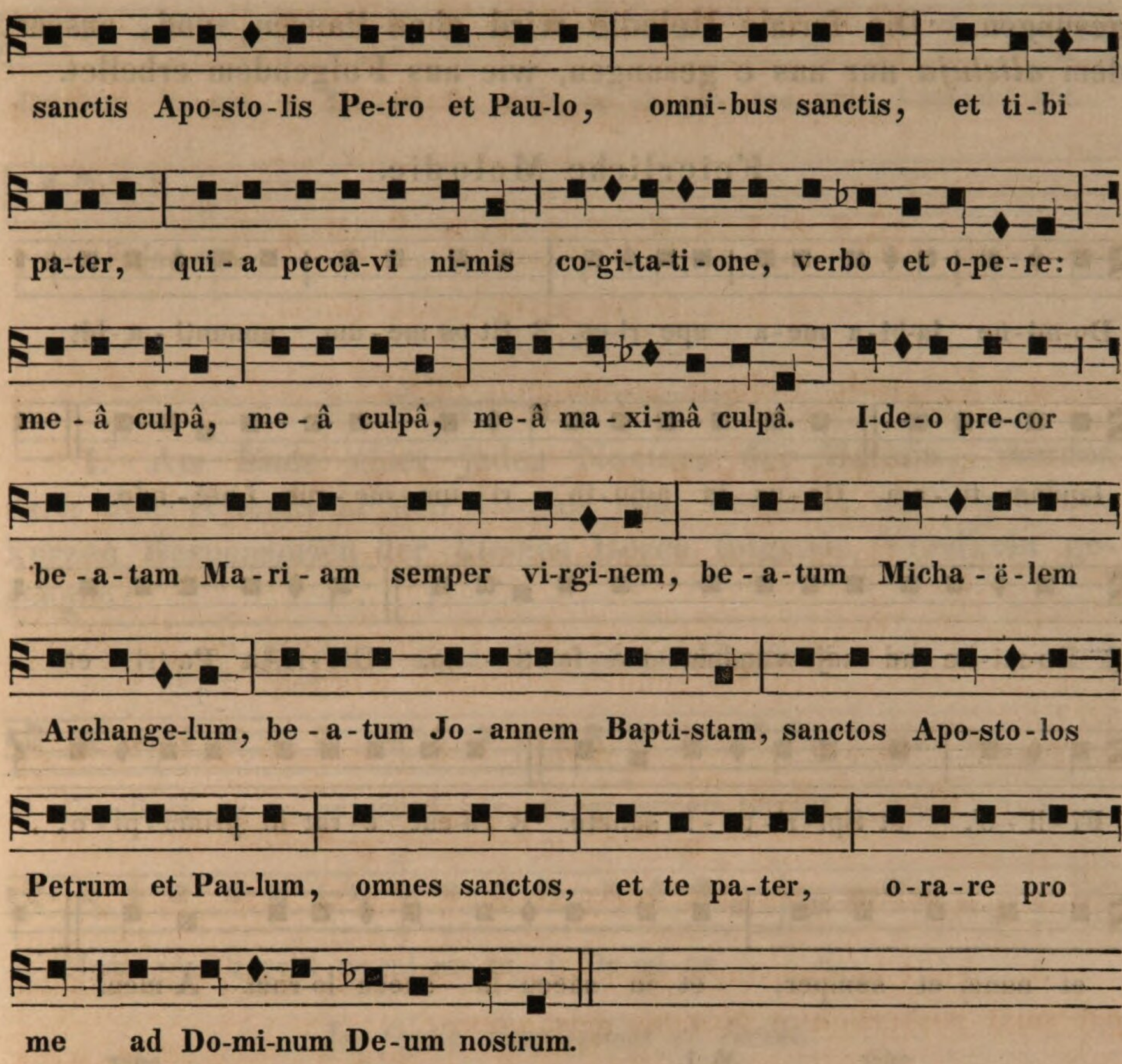
4. Beim Hochamte (Pontifical-Amte) singt der Diacon vor der allgemeinen Communion das *Confiteor* nach folgender Melodie aus dem fünften Tone.



Co-nfi-te - or De - o omni - po - te-nti, be - atae Mari-ae semper virgini,



be - a - to Micha - ë - li Archange - lo, be - a - to Jo - anni Baptistae,



Zweites Capitel.

Ueber die Tagzeiten.

Die dabei vorkommenden Gesangsweisen.

§. 1.

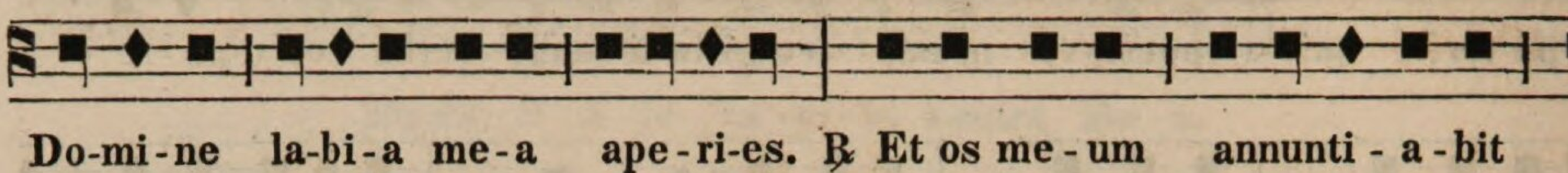
[1] Melodie für die Eingangsformel: Domine labia mea aperies und Deus in adjutorium.

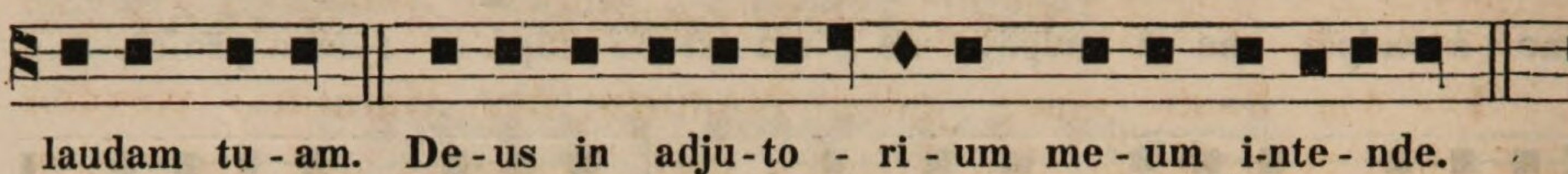
1. Diese Melodieen sind entweder feierlich oder ferial. — Die feierliche wird mit Pausen und über die drei Noten h, c, d

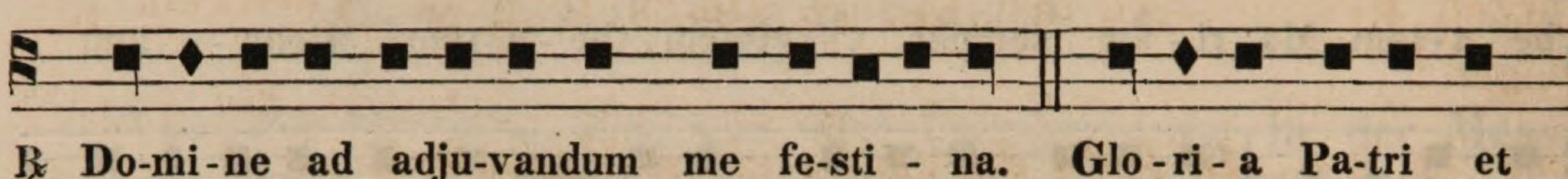
[1] Diese einfachen Melodieen genannter Formeln nebst den Responsorien, welche vom Chore gesungen werden, die feierlichen wie auch die andern, stimmen genau mit den ältesten Römischen überein (BAÏNI mem. II. pag. 101.).

gesungen. Die feriale Melodie wird ohne Pausen, und, ausser dem *alleluja* nur aus c gesungen, wie aus Folgendem erhellet.

Feierliche Melodie.



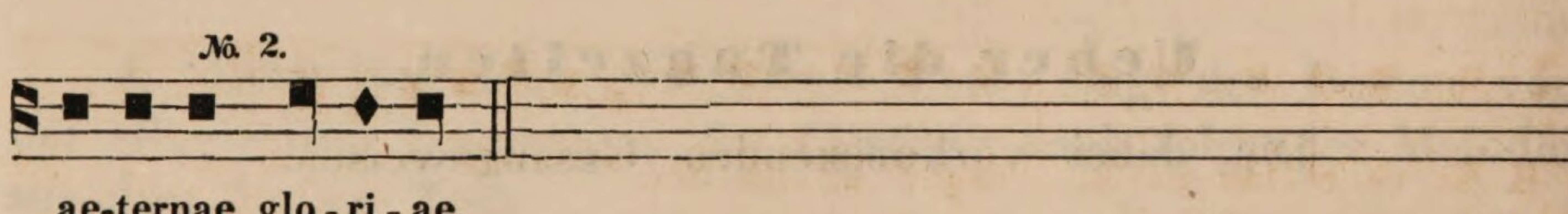




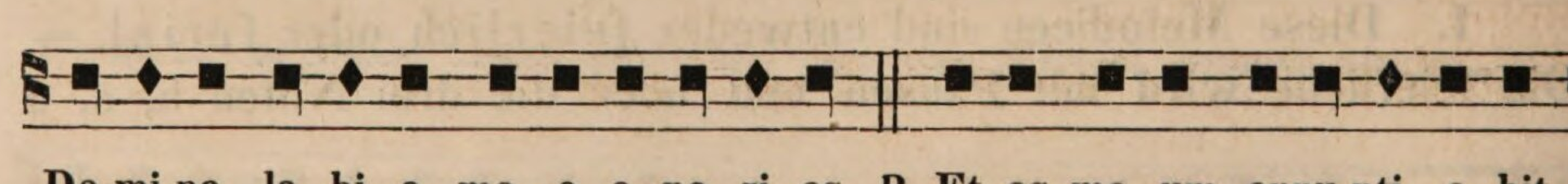




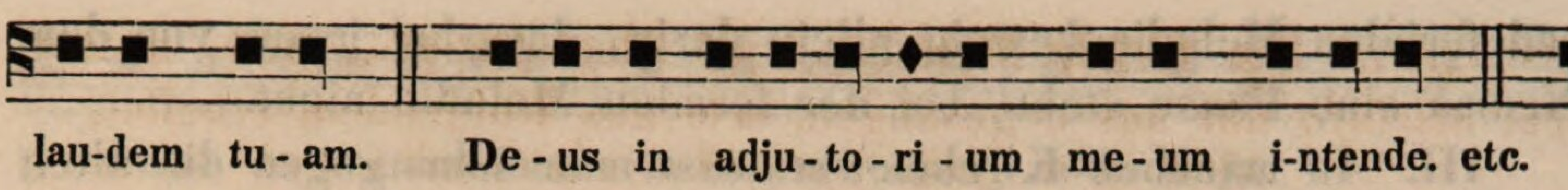


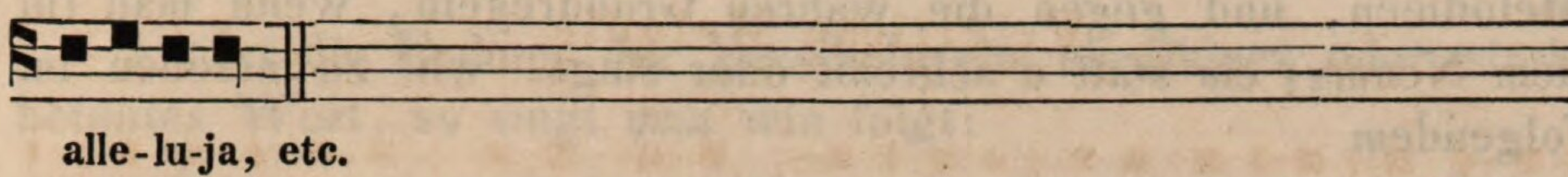


2. Feriale Melodie. *In feriis et festis simplicibus.*



[1] Diese erste Melodie ist die älteste.



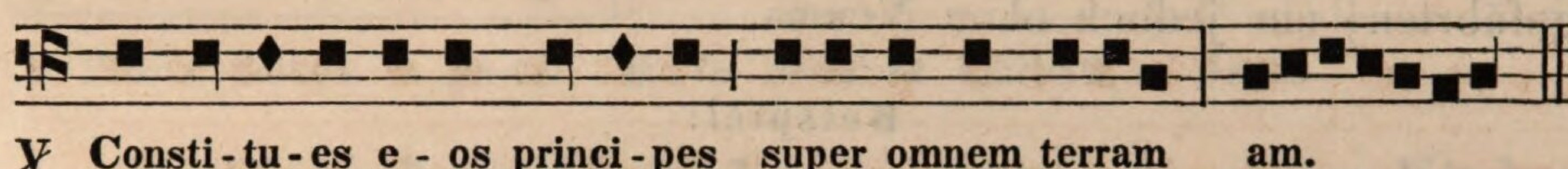


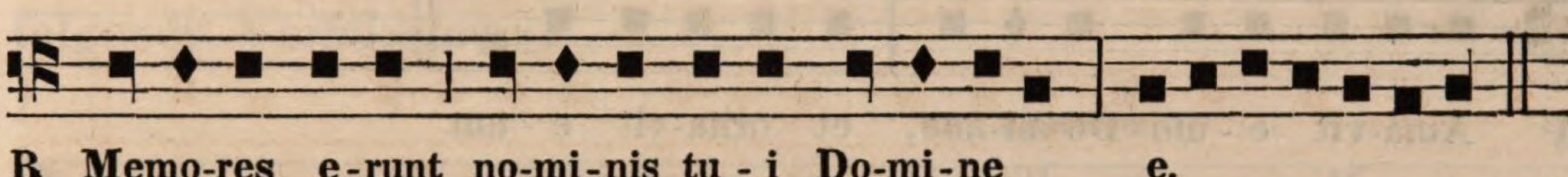
§. II.

Gesangsweise der Versikeln.

1. Am Ende einer jeden Nocturn der Matutin, werden nach dem Hymnus in den Laudes und Vespern, und nach den kurzen Responsorien der kleinen Horen folgende Versikeln gesungen:

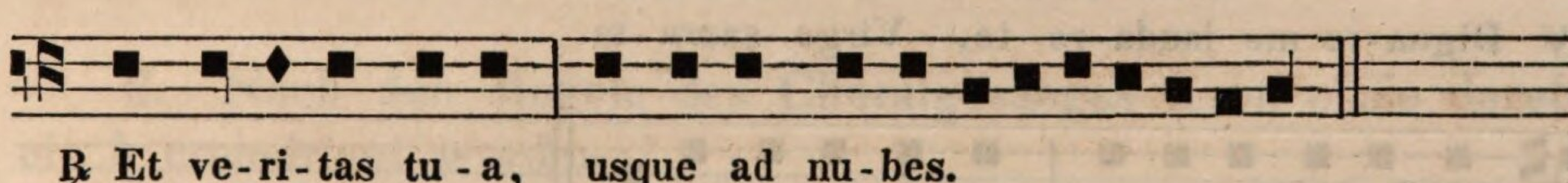
In festis duplicibus et semiduplicibus.





In festis simplicibus et feriis.





2. Anmerkung I. Die am Schlusse dieser Versikeln sich vorfindenden Neumen sind die einzigen, welche Guidetti in der Melodie des Officium beibehielt, und zwar auf den Rath des Palestrina [1].

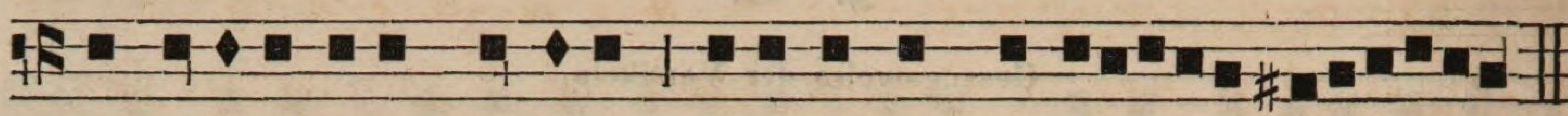
II. Der Unterschied zwischen der angeführten feierlichen

[1]) Baïni mem. II. p. 102. — Das Conc. Rhem. beschränkt die Neumen. Vgl. T. XV. Conc. ed Labb. p. 68.

und ferialen Melodie besteht allein darin, dass bei jener vor dem Neuma eine Pause steht, bei der ferialen Melodie nicht.

III. In manchen Kirchen verstösst man sehr gegen die alten Melodieen, und gegen die wahren Grundregeln, wenn man (in dem Neuma) cis statt c schreibt oder singt, wie zu ersehen im folgendem

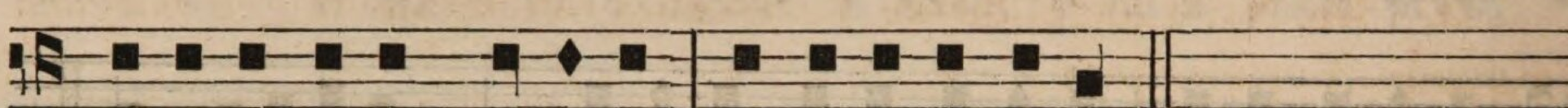
Beispiel:



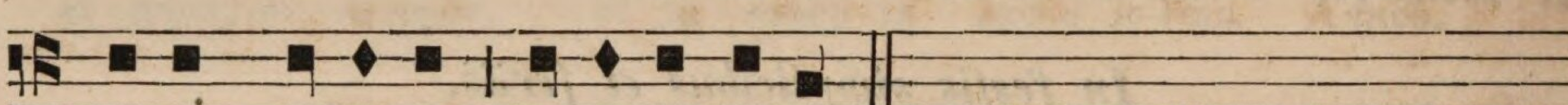
Consti-tu-es e-os princi-pes super omnem terram. . . . [1]

3. Bei den Commemorationen in den Laudes und Vespern, — *ad preces*, — nach der Antiphon *de Beata* am Ende des Officium, — vor der Oration zum heil. Altarssakramente, und bei allen andern ähnlichen Umständen singt man die Versikeln, wie die angeführten, nur jedoch ohne Neuma.

Beispiel:



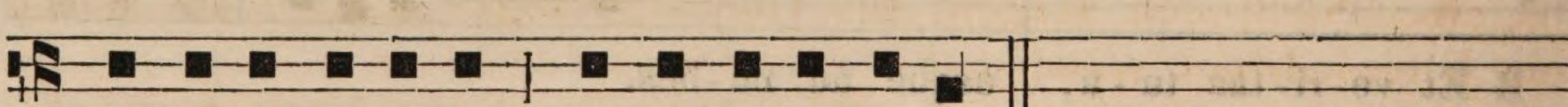
℣ Ama-vit e-um Do-mi-nus, et orna-vit e-um.



℟ Sto-lam glo-ri-ae indu-it e-um.



℣ Digna-re me lauda-re te, Virgo sacra-ta.



℟ Da mi-hi vi-rtu-tem contra hostes tu-os.

Tempore paschali.



℣ Pa-nem de coe-lo praesti-ti-sti e-is, a-lle-lu-ja.

[1]) Hier bilden cis-f eine verminderte Quart, ein Unding im Choral.

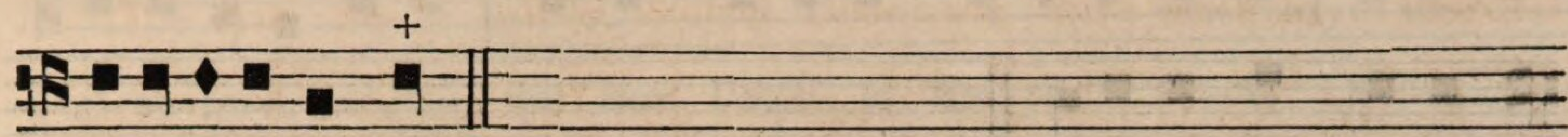


℟ Omne de-le-ctamentum in se ha-bentem, a-lle-lu-ja.

4. Ist die Endung der Versikeln ein einsilbiges oder stark betontes Wort, so singt man wie folgt:



℣ Fi-at mi-se-ri-co-rdi-a tu-a su-per nos. ℟ Que-ma-dmo-dum



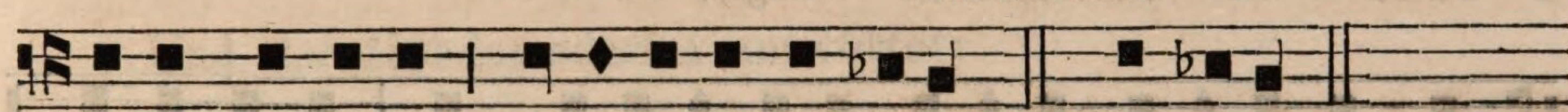
spera-vimus in te.



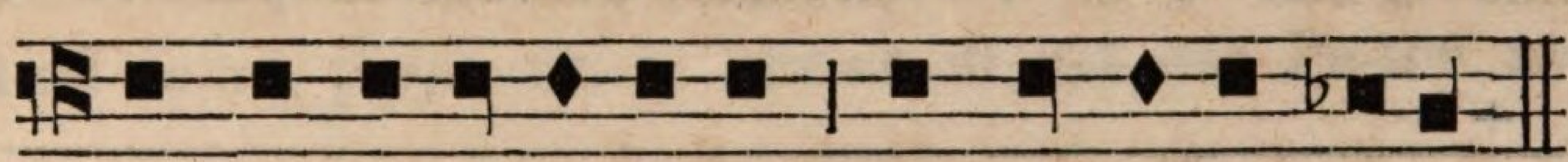
℣ Pro-ce-damus in pa-ce. ℟ In no-mi-ne Chri-sti. Amen.

5. Die Nr. 3 angeführten Versikeln erleiden in einigen Kirchen folgende Verfälschung:

und bisweilen



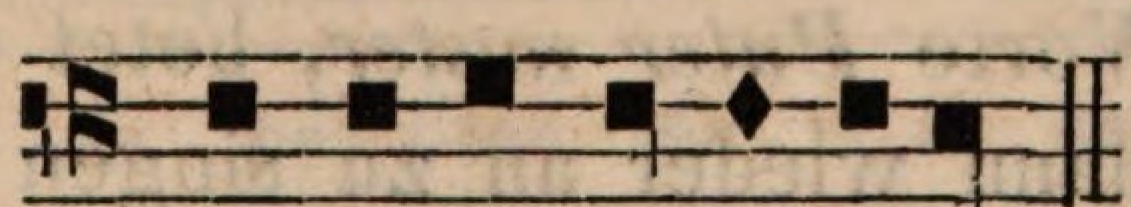
Panem de coe-lo praesti-ti-sti e-is. A-men.



Omne de-lectame-ntum in se ha-be-ntem.

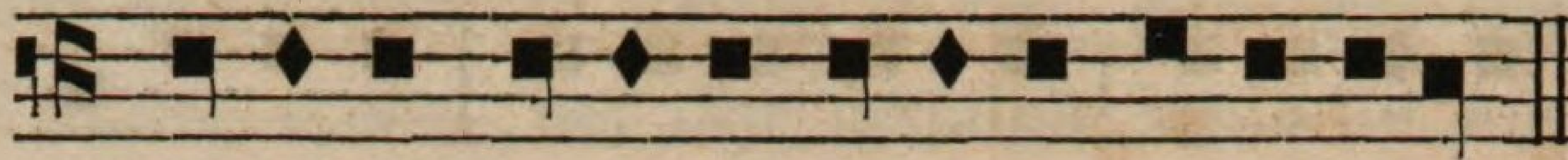
6. Nach den Regeln des Choralgesanges kann e nie durch ein b erniedriget werden. [1]

7. Im Officium für die Verstorbenen, und in den Tagzeiten der Charwoche müssen die Versikeln nach folgender Melodie gesungen werden.

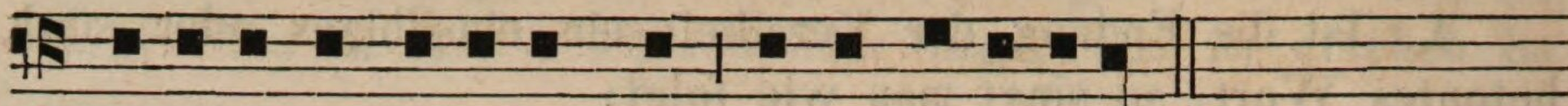


℣ A po-rta i-nfe-ri.

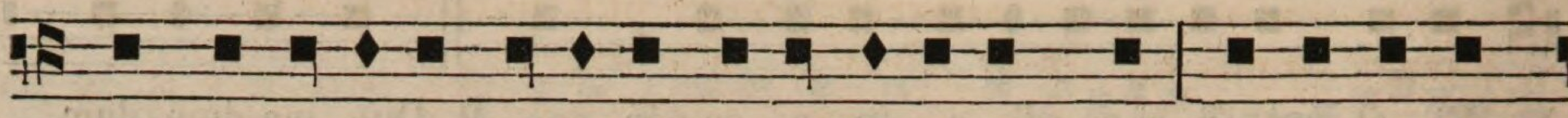
[1] Vgl. Theil I. C. II. §. IV. S. 98 u. 99 und Thl. III. C. I. §. 1. n. 6.



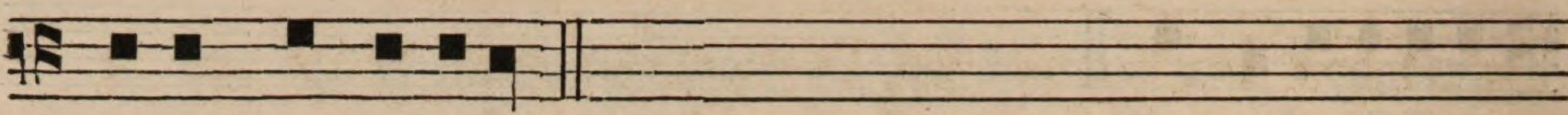
℟ E-ru-e Do-mi-ne a-ni-mas e-o-rum.



℣ Lo-cu-ti sunt adversum me lingua do-lo-sa.



℟ Et sermo-ni-bus o-di-i ci-rcumde-de-runt me, et e-xpugna-

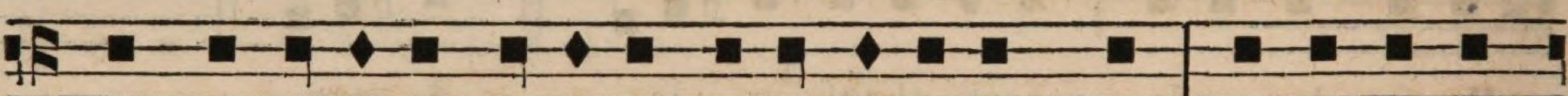


ve-runt me gra-tis.

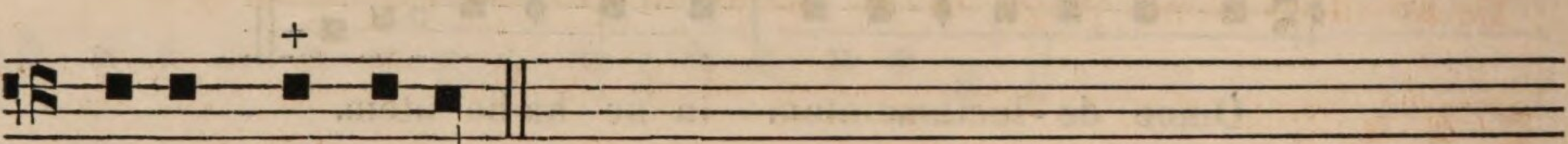
8. Sonderbar ist es, dass man gewöhnlich die eine Note (g) übergeht, was wir nicht billigen können, wenn man darum so singt:



℣ Lo-cu-ti sunt adversum me lingua do-lo-sa.



℟ Et sermo-ni-bus o-di-i circumde-de-runt me, et expugna-

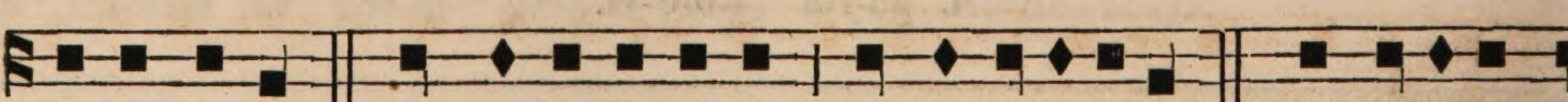


ve-runt me gra-tis.

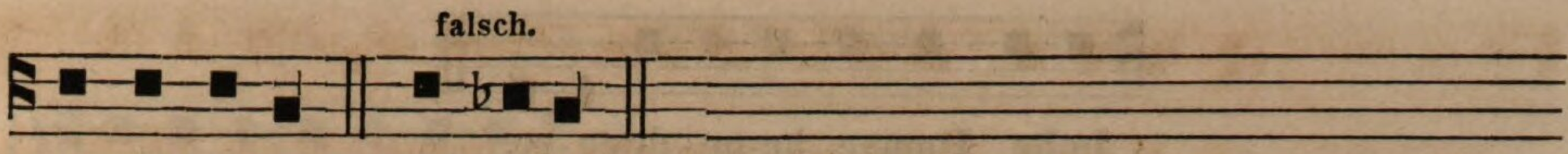
§. III.

Gesangsweise des Pater noster mit der Absolution und Benediction, nach jeder Nocturn.

1. Nach den Versikeln jeder Nocturn singt der Hebdomadarius die beiden Worte *Pater noster*, betet das übrige mit leiser Stimme, und hebt dann wieder an zu singen: *et ne nos etc.*

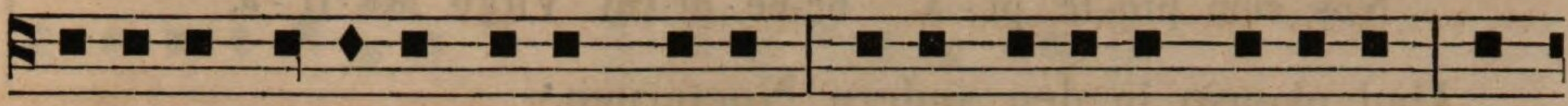


Pa-ter noster. Et ne nos indu-cas in tenta-ti-onem. ℟ Sed li-bera

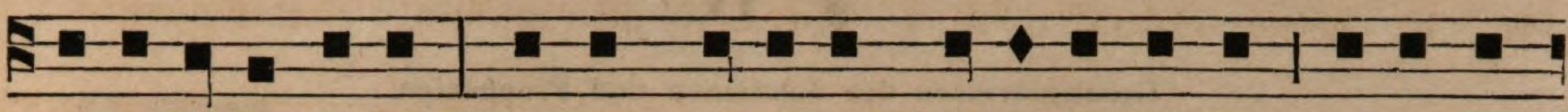


nos à ma-lo. ma - lo.

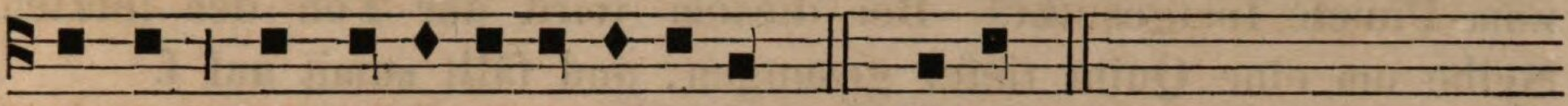
Nun folgt die Absolution:



Exau-di Do-mi-ne Je-su Christe, pre-ces servo-rum tu - o-rum, et



mi-se-re-re no-bis, qui cum Patre et Spi-ri-tu sancto vi-vis et



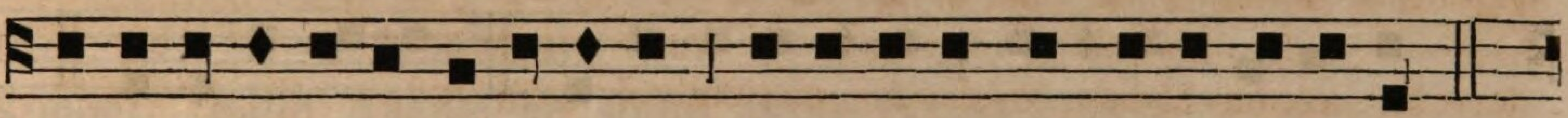
regnas in saecu-la saecu-lo-rum. ℟ Amen.

Dann bittet der Lector um den Segen, und singt:

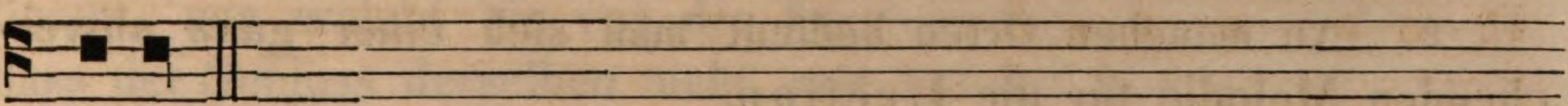


Ju-be Domne be-ne-di-ce-re.

Und der Hebdomadarius antwortet:



Be-ne-di-cti-o-ne perpe-tu-a be-ne-di-cat nos Pa-ter ae-ternus.

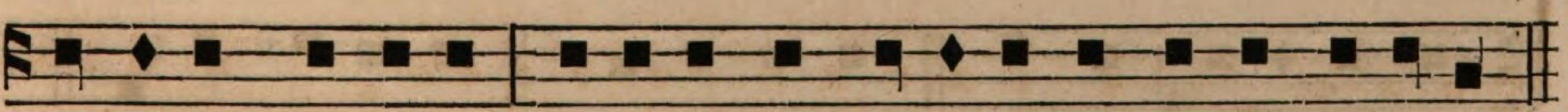


℟ Amen.

In festis simplicibus et feriis bedient man sich bei der Absolution und Benediction folgender Melodie.



Pre - ci-bus et me-ri-tis be-a-tae Ma-ri-ae semper virgi-nis, et



omni - um sanctorum, perdu-cat nos Do-mi-nus ad regna coe-lo-rum.



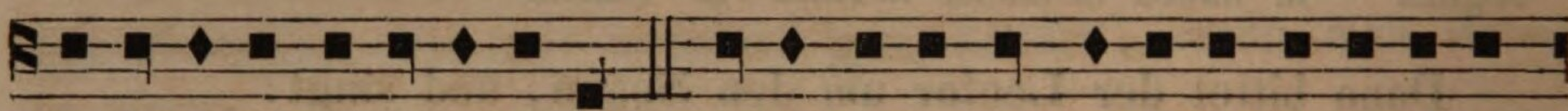


Und ebenso in den andern Nocturnen.

§. IV.

Gesangsweisen der Lectionen und Prophecien.

1. Die Lection wird in dem einmal begonnenen Tone c bis zum Puncte fortgesetzt. Bei diesem wird der Ton der letzten Sylbe um eine Quint tiefer gesungen, und fällt somit auf f.





Finale.



2. An manchen Orten bedient man sich einer ganz abweichenden Melodie für die Lection.

Nach folgender Weise werden die Lectionen und Prophecien oft gesungen.

Cölnische Weise.



Münsterische Weise.





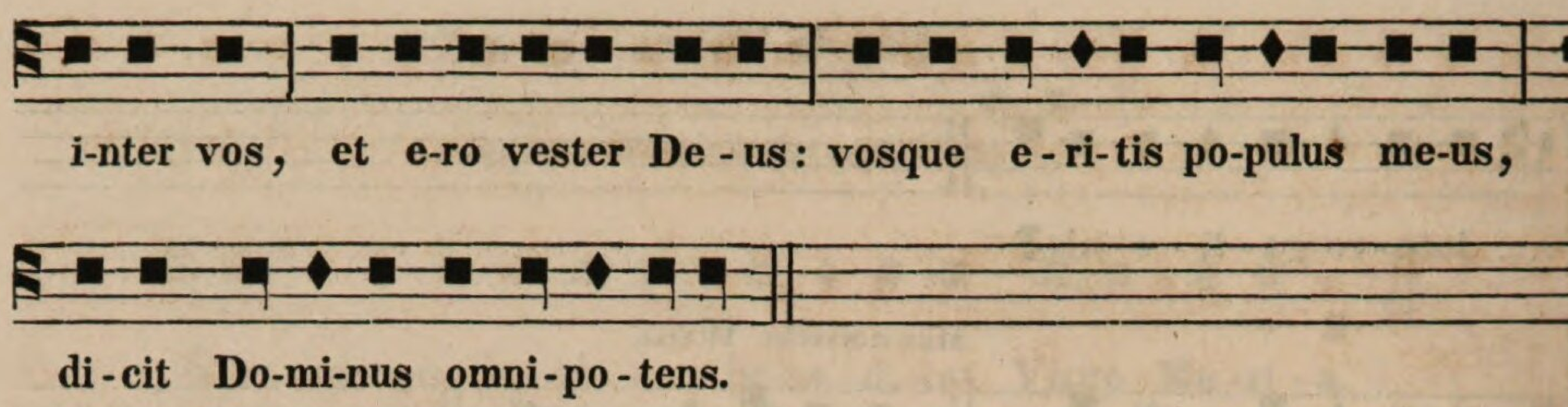


Nach dieser angegebenen Melodie wird zu Cöln und Münster die Lection sowohl, als auch Prophecie, Homilie und Benediction gesungen, wogegen bei der (Nr. 1. angegebenen) Römischen Melodie für die Lection ausser der Modulation für die Worte „*Tu autem*“ nur Eine Aenderung des Tones, nämlich beim Punkte vorkommt. Eine Ausnahme siehe unten Nr. 4 und 5.

3. Die Gesangsweise der Prophecien ist wie die der Lectionen, nur weicht sie von der Lections-Gesangsweise darin ab, dass der Schluss derselben nicht, wie bei der Lection, eine Quint tiefer gesungen wird, sondern in demselben Tone c, welcher dann mit gedehnter Stimme angehalten wird, aufhört.

Beispiel:

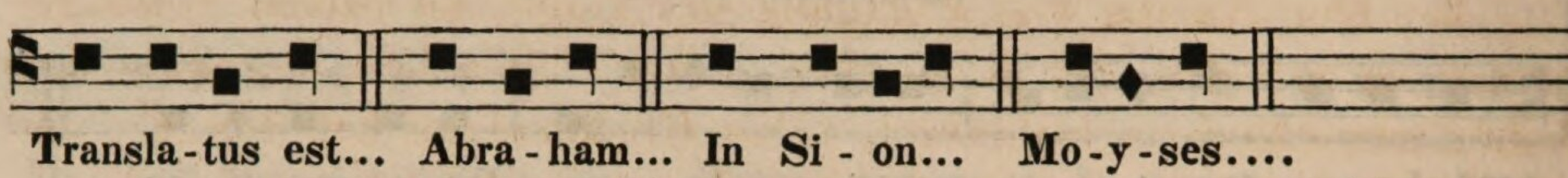




4. Bei einem einsylbigen, hebräischen oder solchen Worte, welches besonders betont wird, singt man den Ton bei der vorletzten Sylbe um eine kleine Terz tiefer, nämlich c-a-c.

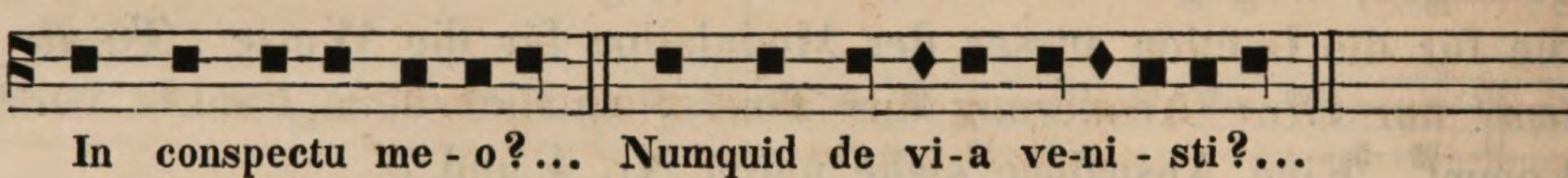
Das Gesagte findet seine Anwendung sowohl bei den Lectionen, als auch bei den Prophecien, nur nicht beim Schlusse der letztern, welcher immer unverändert bleibt.

Beispiel:



Bei einem Fragezeichen fällt die Stimme von c auf h, und steigt dann wieder auf c, wie in folgendem

Beispiel:

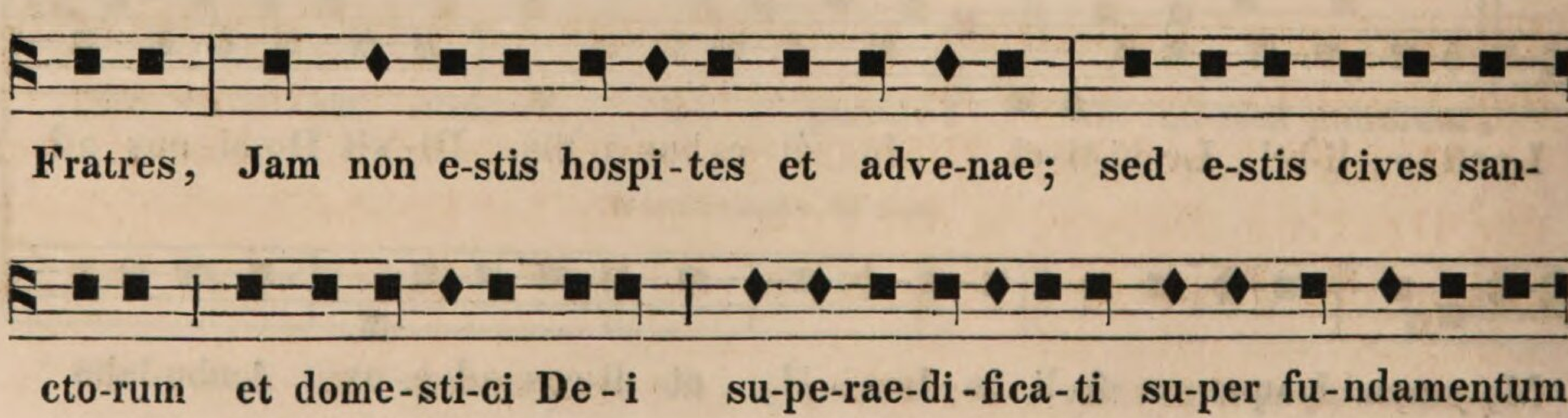


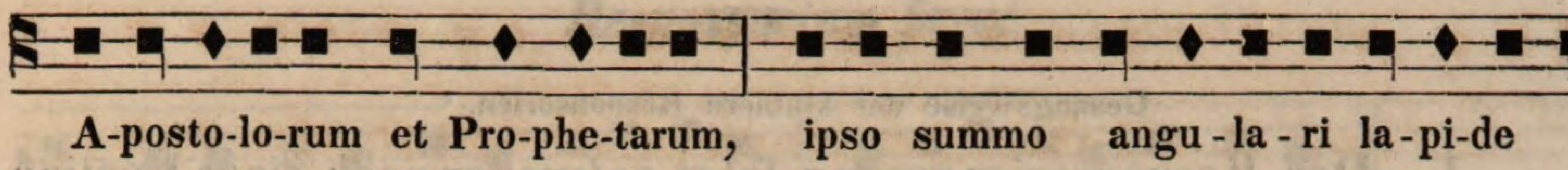
§. V.

Gesangsweise des Capitel.

1. Das Capitel wird in dem begonnenen Tone c fortgesungen, nur für die drei letzten Sylben sind die Töne c, a, ga angegeben.

Beispiele:







2. Der Anfang und Fortgang der Cöln. und Münst. Gesangsweise ist wie bei der Römischen. Die Cölnischen Gesangbücher haben verschiedene Schlüssel. Das Compendium hat den F, und die Elbf. Anleitung den C-Schlüssel vorgezeichnet.

3. Kommt in der Mitte des Capitel ein Fragezeichen, ein einsylbiges oder scharf zu betonendes Wort vor, so findet dabei dieselbe Veränderung Statt, wie bei der Lection und Prophecie.

Beispiel:



§. VI.

Die Orations-Gesangsweise.

1. In den Laudes und Vespern werden die Orationen auf dieselbe Weise gesungen, wie bei der Messe [1]. Diese Melodie muss sich auch nach der Feier der Feste richten.

2. Die dritte Gesangsweise, wie sie in der Messe für die Verstorbenen [2] vorkommt, gebraucht man auch bei den Orationen, welche am Ende des Psalteriums nach den Antiphonen B. V. M. nach beendigtem Officium gesungen werden. Ferner bei der Oration *Dirigere* in der Prim, für die bei Leichenbegängnissen und in den Litaneien.

[1] Vgl. Cap. I. §. 1. n. 1. etc. S. 162. [2] Ibid. n. 4. S. 165.

§. VII.

Gesangsweise der kleinern Responsorien.[1]

1. Der Responsoriengesang folgt entweder nach einer Lection oder nach einem Capitel. Im ersten Falle heisst er das grössere Responsorium, und im zweiten das kleinere. Jenes hat drei Theile, wovon der erste eigentlich Responsorium genannt wird, und sich bis zur Versikel erstreckt. Den zweiten Theil macht diese Versikel aus. Nach der Versikel wird die zweite Hälfte des ersten Theiles von dem Asteriskus an wiederholt, und bildet so den dritten Theil.[2]

2. Das kleine Responsorium kommt in der Complet und in den kleinen Horen vor.

3. Zu Rom werden die kleinen Responsorien wie auch die Versikeln bei der Matutin und der Vesper von zwei Sängern vorgetragen, ausser an den Wochentagen, wo Einer allein sie singt.[3]

[1] Das grössere Responsorium, welches auf die Lectionen folgt, kommt bisweilen unter der Benennung Historia vor, Microlog. Cap, 32. GERBERT de cant. et mus. Tom. I. Cap. V. erklärt diesen Ausdruck: Dicuntur autem antiphonae (idem ait DURANDUS) respectu ad psalmodiam, cui respondent: Sicut et Responsoria respectu ad historiam. AMALARIUS gibt hievon eine mystische Bedeutung an (De ord. Antiphonar. C. 4.): „Saepe inculcatum est, responsorios sequi lectiones propter disciplinam ecclesiasticam: quae non vult auditores legis tantum habere in sua schola, sed factores. ANTONY bemerkt S. 48: Es ist wahrscheinlich, dass diese Gesangsart in neueren Zeiten zuerst die Veranlassung zu den kirchlichen Doppel-Chören in der figurirten Musik gegeben habe.

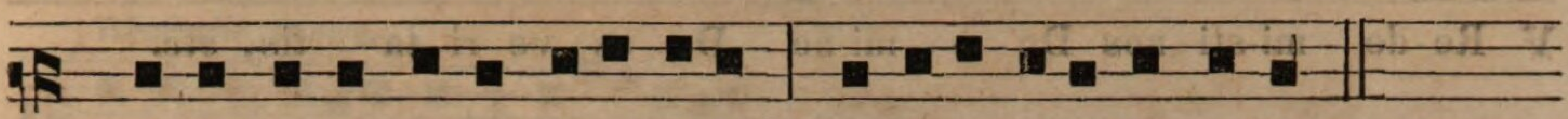
Der Responsoriengesang ist übrigens in der Kirche sehr alt, denn schon der H HILARIUS von Pictavium (Poitiers in Frankreich), geb. zu Anfang des 4. Jahrh., erwähnt desselben im Commentar über den 65. Psalm. Vgl. GERBERT de cantu T. I. C. XI. p. 185.

Die kleinern Responsorien (Responsoria brevia,) die gewöhnlich auf die Capitel in den kleinern Tagzeiten und der Complet folgen, haben mit den grössern fast einerlei musikalische Einrichtung, werden aber in der Ausführung anders behandelt. Vgl. AMALARIUS lib. 4. de Off. cap. 3. Die Melodieen der kleineren Responsorien sind einfach und characteristisch, sie wechseln mit den Jahrzeiten, so dass die Advents-Melodieen von denen, die das Jahr hindurch vorkommen, und diese wiederum von denen, die zur österlichen Zeit gebraucht werden, verschieden sind. Einer vorzüglichen Erwähnung (sagt ANTONY,) verdient das Responsorium breve in festo Nativ. Dom. ad Primam: Christe fili Dei vivi etc. Es ist von allen übrigen das Jahr hindurch durch seine Melodie ausgezeichnet, der Gesang selbst 4ti toni, und fasst die Eigenschaften dieses Modus ganz in sich. Noch ist zu bemerken, dass der erste Vers des Resp: Christe fili etc. mit den Festen wechselt, und das Dogma derselben enthällt, z. B. Qui natus es de MARIA virgine. Qui apparuisti hodie.... Qui sedes ad dexteram patris u. s. w.

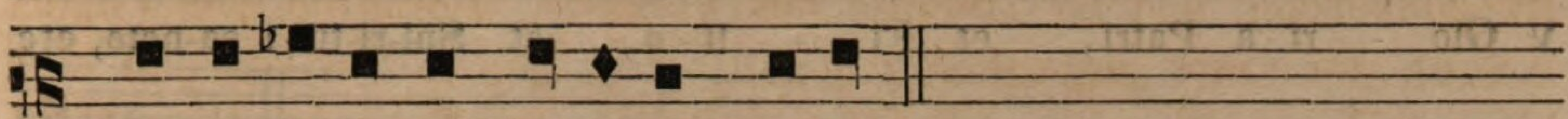
[2] Das Responsorium schliesst mit der Finale des Tones, worin es gesetzt ist, eben so wie alle Stücke im Choralgesange.

[3] Diese beständige Praxis der päpstlichen Kapelle schreibt sich von einer Verordnung PAULS III. her. Cap. 50. (BAÏNI mem. II. p. 102. — GERBERT script. mus. T. III. p. 394).

Responsorium breve.



℟ Chri-ste Fi-li De-i vi-vi. * Mi-se-re-re no-bis.



℣ Qui se-des ad dexte-ram Pa-tris, etc.



℣ Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i sancto, etc.

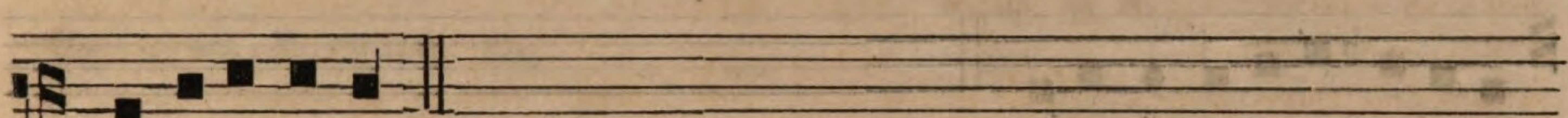
4. Dieselbe Melodie gilt für die kleinen Responsorien der andern Horen.

5. In der österlichen Zeit kommt noch ein *alleluja* hinzu, wo es dann nach folgender Melodie gesungen wird.

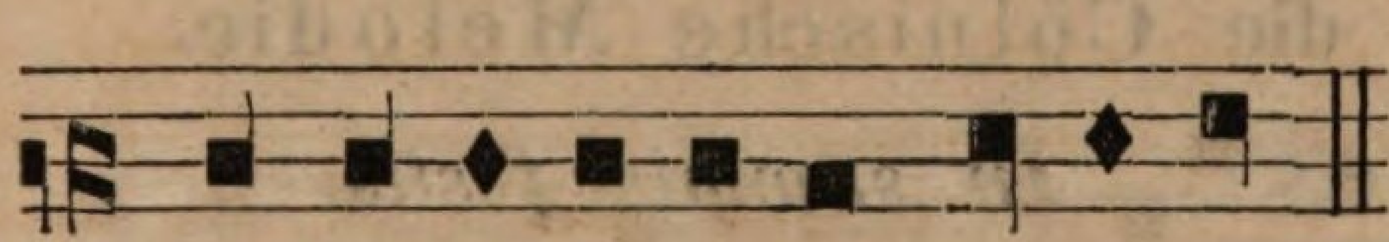
Beispiel:



Chri-ste Fi-li De-i vi-vi, mi-se-re-re no-bis, * a-lle-lu-ja,



a-lle-lu-ja.

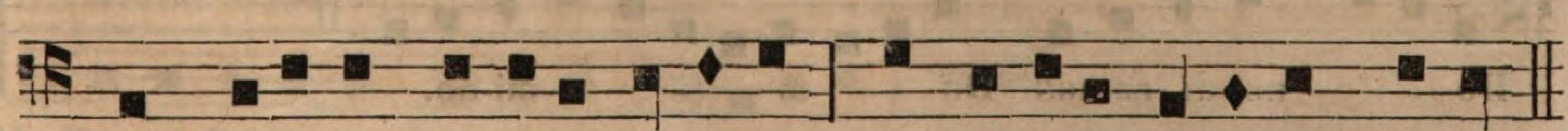


℣ Qui surre-xi-sti à mo-rtu-is, etc.

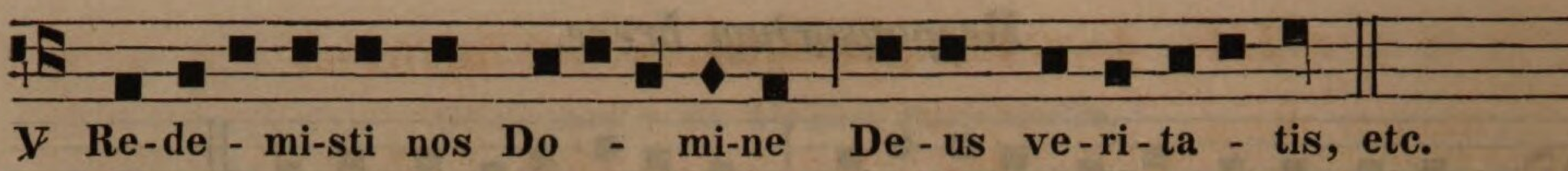


℣ Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i sancto, etc.

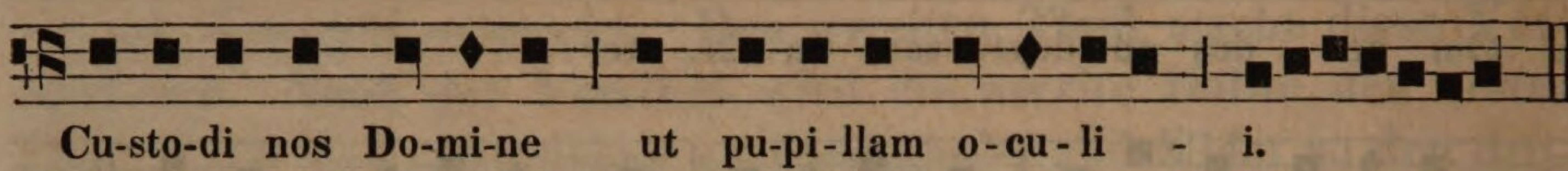
6. Während der österlichen Zeit werden die kleinen Responsorien bei der Complet eben so gesungen. Ausser der österlichen Zeit jedoch nach folgender Melodie:



℟ In ma-nus tu-as Do-mi-ne, commendo spi-ri-tum me-um.







§. VIII.

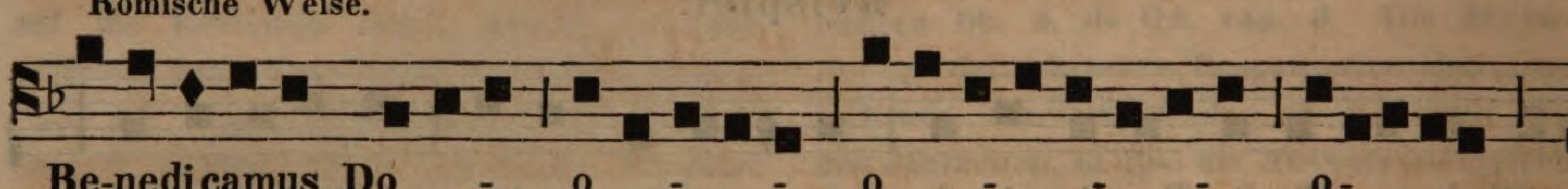
Gesangsweise des Benedicamus.

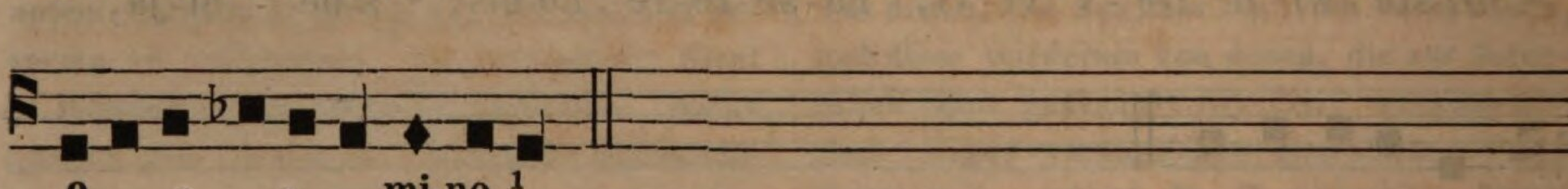
1. Die folgenden Melodieen für das ***Benedicamus*** kommen nur am Schlusse der Laudes und Vesper vor.

In Laudibus et Vesperis.

I. In festis solemnibus.

Römische Weise.





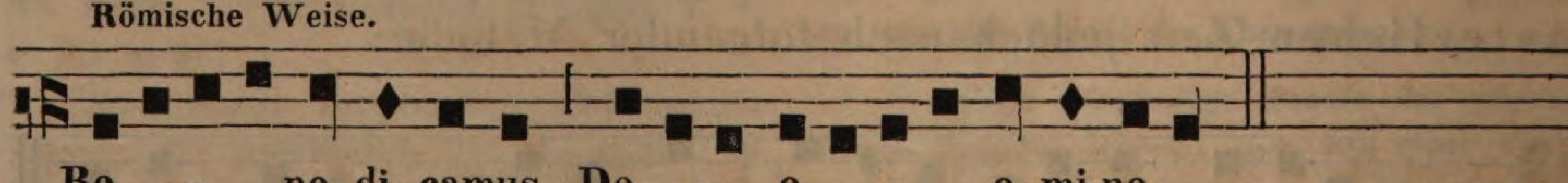
Aehnlich ist die Cölnische Melodie.

In summis festis.



II. In festis B, M. V. und *feria sexta in vesperis*, wenn das Capitel vom folgenden Samstage genommen wurde.

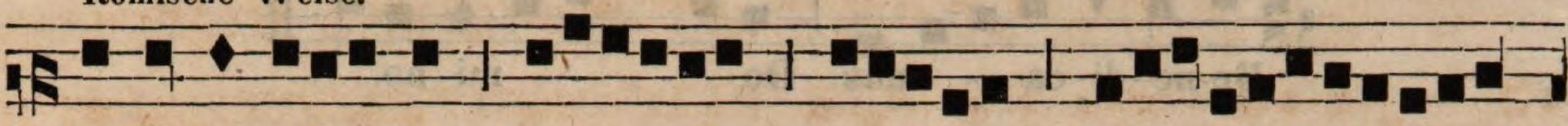
Römische Weise.

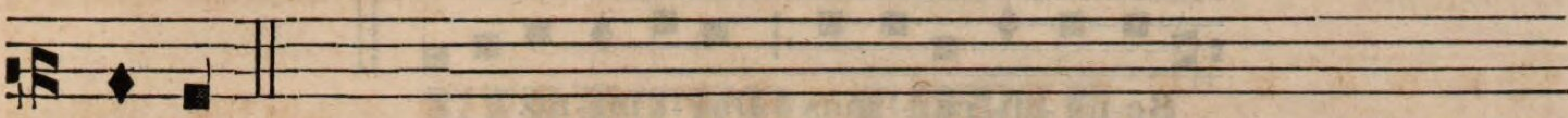


[1] Diese Melodie ist zu Rom wenig gebräuchlich.

III. In festis Apostolorum, et duplicibus.

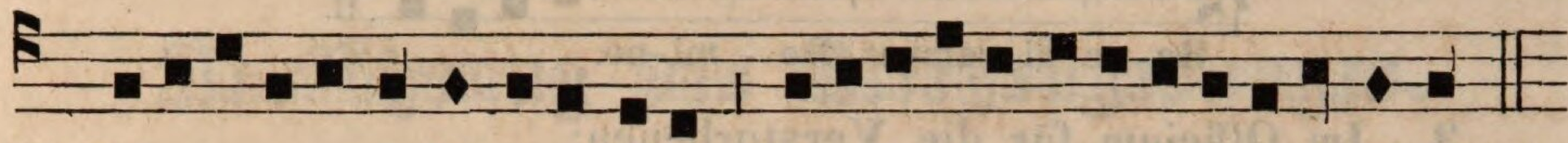
Römische Weise.





Ganz abweichend ist die Cölnische Weise.

In duplicibus, semiduplicibus et dominicis.



IV. In dominicis infra annum et semidupl. et omnibus octavis, exceptis B. M. V.

Römische Weise.



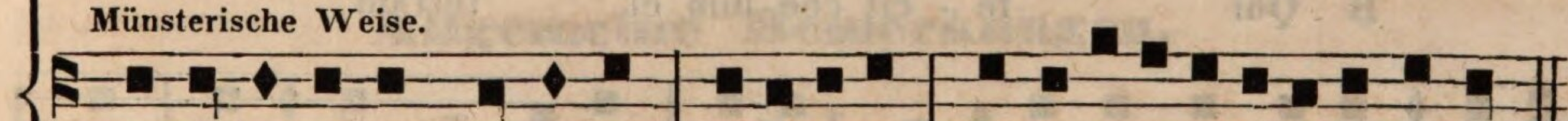
V. A vesp. Sab. sancti usque ad vesp. sab. seq. exclus.

Römische Weise.



Infra Octavam Paschae.

Münsterische Weise.



In die et per octavam Paschae.

Cölnische Weise.



VI. In festis simplicibus.



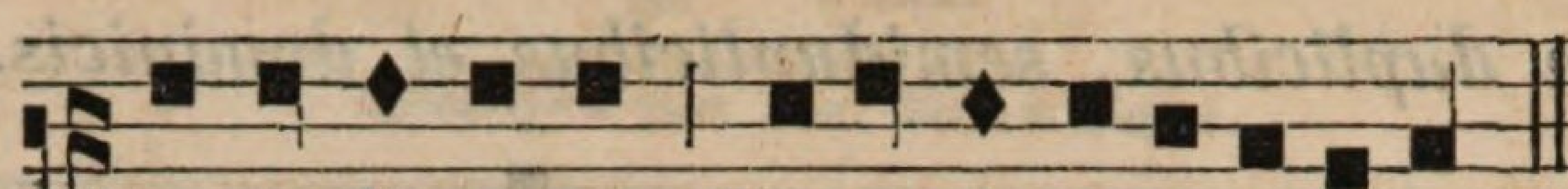
Be-ne-di-ca - mus Do - - mi-no.

VII. In feriis.



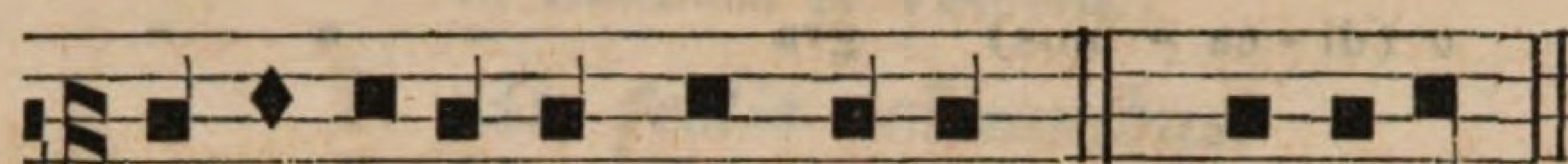
Be-ne-di-ca - mus Do - mi-no.

2. Nach der Oration bei den kleinen Horen und der Complet wird folgende Melodie gesungen:



Be-ne-di-camus Do - mi-no.

3. Im Officium für die Verstorbenen:



Requi - es - cant in pa-ce. ℟ Amen.

4. Die Antwort *Deo gratias* wird nach derselben Weise gesungen wie *Benedicamus.*

§. IX.

Gesangsweise der päpstlichen Benediction.



℣ Sit no-men Do-mi-ni be-ne-di-ctum.
℟ Ex hoc nunc et usque in sae-cu - lum.



℣ Adju-to-ri-um nostrum in no-mi-ne Do-mi-ni.
℟ Qui fe - cit coe-lum et terram.



Be-ne-di-cat vos omni-po-tens De-us, Pa-ter et Fi - li - us, et



Spi - ri-tus sanctus. ℟ Amen.

Ende des dritten Theiles.

VIERTER THEIL.

Ueber die

Ausführung des Kirchengesanges.

Will man den Kirchengesang auf eine seiner würdige Weise vortragen, und will man all das Schöne und Erhabene, das in ihm verborgen liegt, hervorheben, so dass er die Gemüther ergreift, und zum Schöpfer der Stimme mit fortreisst, so muss man sich vorher mit den Mitteln bekannt machen, welche uns zu diesem hohen Ziele führen. Diese Mittel lehren uns 1) der Unterricht über die Stimme; 2) Ueber die Intonation; 3) über die richtige Aussprache und den Vortrag.

Zunächst wollen wir einige allgemeine Anmerkungen vorausschicken, und später ihre besondere Anwendung auf den Choralgesang angeben. [1]

Erstes Capitel.

Allgemeine Bemerkungen.

§. I.

Die Stimme.

1. Gewöhnlich ist die Stimme derer, welche für den Kirchengesang berufen sind, eine Bariton-Stimme, welche einen Umfang von anderthalb Octaven hat.

[1] Wir entlehnen diese Abhandlung grossen Theils der vortrefflichen Gesangmethode von Haeser.

2. Eine gute Stimme soll hell, rein, biegsam, fest, leicht, gleich und von beträchtlichem Umfange sein.

3. Man merkt es bald, dass eine edle, rührende und kräftige Stimme zum Herzen redet. Aber viel schwieriger ist es anzugeben, warum gewisse Stimmen die Eigenthümlichkeiten besitzen, die Gemüther zu rühren. Nichts destoweniger ist soviel sicher, dass der, welcher tief durchdrungen ist von der Wahrheit, die er durch seinen Gesang ausspricht, auch dieselben Gefühle bei seinen Zuhörern hervorruft, und zwar in demselben Masse, als sein Organ seine Bemühungen mehr oder weniger unterstützet.

4. Aeusserst selten, und vielleicht nie, findet man sämmtliche Eigenschaften einer guten Stimme vereint, weil sie Naturgaben sind; doch können Fleiss und Uebung manchen Stimmfehler verbessern, und den Mangel ersetzen, den die Natur gelassen hat.

5. Eine fehlerhafte Stimme ist unrein, dumpf, ohne Klang, ohne Kraft, ungleich, hart, unbiegsam, schleppend, schreiend, kreischend, brüllend, etc.

§. 2.

Bildung der Stimme.

Die Ausbildung der Stimme ist, im allgemeinen genommen, für jede Art von Stimme dieselbe. Nur ist die Art der Ausbildung verschieden, jenachdem wir von der Natur mit einer hohen oder tiefen Stimme begabt sind.

2. Wollen wir aus den Gesangübungen allen möglichen Nutzen ziehen, so müssen wir vorerst unsere Stimme sowohl von ihrer vortheilhaften, als auch fehlerhaften Seite genau kennen lernen. Ihre Mängel sind mitunter schwer zu heben, denn es ist immer viel bequemer, das Gute zu verbessern, als das Schlechte gut zu machen.

Zweitens suche man das musikalische Gehör, das Gefühl und den musikalischen Geschmack durch fortgesetzte Singübungen auszubilden, und durch Nachsingen einer gut ausgeführten und vorgetragenen Melodie zu vervollkommnen.

§. III.

Das Oeffnen des Mundes und das Athemholen.

1. Zu einem guten Gesange gehört eine richtige Lage der Zunge, und eine gehörig weite Oeffnung des Mundes, wodurch

das freie Ausströmen des Luftstromes sehr gefördert wird. Diese günstige, weite und runde Oeffnung des Mundes beobachte man nicht allein bei der Aussprache des a, sondern so viel möglich auch bei den andern Vocalen und bei den Doppellauten. Sonst, wenn man die Zunge zu sehr krümmt, oder wenn der Ton mit der Kehle an den Gaumen des Mundes gedrückt wird, entsteht leicht der Fehler, den man durch die Nase singen, oder Nasenton nennt. Der Lehrer kann die Anfänger im Singen nicht genug aufmerksam machen, wenn sie die Zunge zu nahe an den Zähnen halten, oder auch zu weit nach hinten, wie es beim raschen Nacheinandersingen der Noten leicht geschehen kann. Der Klang oder Wohllaut der Stimme würde darunter gewiss leiden.

Alle diese Fehler vermeide man sorgfältig; denn eine deutliche und wohlklingende Stimme ist eins der ersten Erfordernisse beim Gesange. Ein treffliches Mittel hiezu ist, wenn der Schüler sich im sogenannten Herausziehen der Stimme übt, d. h. wenn er den Ton mit gepresster Schwäche beginnt, mit steigender Kraft bis zum höchsten Grade der Stärke fortsetzt, und ihn dann in allmälig schwindender Stärke zurückführt; eine Uebung, die nicht genug anzuempfehlen ist. Zuerst übe er sich allein, den Ton anschwellen zu lassen, dann ihn leiser werden zu lassen, und drittens verbinde er beide Uebungen, wie angegeben, zusammen. Auf diese Weise gewinnt er eine feste sichere Stimme, die dadurch auch noch einen grössern Umfang erhält, und die Eigenschaft, auf jeder Höhe oder Stufe sich nach Belieben stark oder leise hören zu lassen.

2. Um so viel Luft zu schöpfen, als zum sprechen bei einer gewöhnlichen Unterredung nöthig ist, braucht man fast nur den Mund zu öffnen, und man wird so fast unwillkürlich hinreichend Athem schöpfen. Zum Singen ist aber eine weit grössere Menge Luft nöthig, die man durch ein tieferes und kräftigeres Athemholen erlangt, fast so, als wollte man durch eine Röhre eine Flüssigkeit einsaugen. Der Schüler aber übe sich so im Athemholen, dass man bei ihm nur eine geringe Bewegung der Lippen gewahrt. Dabei darf man weder ein Rauschen, noch Zischen, noch Keichen, noch irgend ein anderes Getöse mit dem Munde merken. Man suche möglichst reichlichen Athem, und diesen geschwind zu schöpfen. Beim Singen lasse man den Athem sparsam, langsam

und gleichmässig fahren, ohne anzustossen, als ob die Luft langsam und allmählich verschwinde. Man kann diese Uebungen ohne Gesang anstellen, besser aber ist es, wenn man mit halber Stimme singend sich hierin übet. Wollte man mit aller Kraft die Töne hervorbringen, so könnte man sich leicht gewöhnen, mit der Stimme anzustossen. Daher gehört zu einem schönen Gesange der Besitz eines langen Athems. Werden die angegebenen Uebungen nicht zu angestrengt fortgesetzt, so sind sie der Ausbildung, Erweiterung, kurz dem Zustande der Brust und Lunge sehr wohlthätig.

§. IV.

Die Intonation.

1. Die ersten Anforderungen, welche man an einen Sänger macht, sind, dass er eine reine und richtige Stimme habe.

Rein ist die Stimme, wenn sie jeden Ton genau und deutlich, weder zu hoch noch zu tief angibt, im Halten des Tones weder abwärts sinkt noch aufwärts zieht. Wer diese Eigenschaft besitzt, kann ein trefflicher Sänger werden, selbst dann, wenn die übrigen Erfordernisse bei ihm nur schwach vorhanden sind. Im Gegentheile wird ohne diese Tugend Jemand kaum ein mittelmässiger Sänger werden.

Unter unrein singen versteht man wohl auch das Schwanken der Stimme zwischen einem kleinen halben Tonraume, und unter unrichtig singen die fehlerhafte Verwechselung des verlangten Intervalls mit einem andern.

2. Die reine und richtige Stimme ist eine Gabe der Natur, die aber durch fleissige Uebung noch mehr veredelt und verfeinert wird. Pflegt einer aus Mangel an musikalischem Gehör immer falsch zu singen, ohne dass er es selbst merkt, so wird er als Sänger nie etwas Ordentliches leisten.

3. Nehmen wir einige wenige Fälle aus, so ist der Mangel an Gehör ein Fehler der Natur, der nicht so sehr in der Unvollkommenheit des äussern Ohres, als vielmehr in der Ungeschiktheit der Einbildungskraft seinen Sitz hat. Darum ist es von besonderer Wichtigkeit, dieses Vermögen des Geistes bei den Schülern schon früh und mit Sorgfalt zu entwickeln; sonst möchte man Gefahr laufen, immer schwankende und unsichere Stimmen heranzubilden. Somit ist die Bildung und Verfeinerung des Gehöres eine der

wichtigsten Angelegenheiten für den Sänger. Bisweilen ist ein Fehler beim Oeffnen des Mundes oder beim Athemholen die alleinige Ursache eines falschen Gesanges. Andere Male zeigt sich bei den Anfängern eine gewisse Furcht oder Schüchternheit, die sie verhindert, die Intervalle mit Bestimmtheit und mit einer bescheidenen Dreistigkeit anzugeben. Endlich nimmt man auch wohl eine ganz ungünstige Stellung ein, und merkt nicht auf seine eigene Stimme, u. s. w.

4. Um die Töne mit Sicherheit anzugeben, suche man mit halber Stimme und in einem langsamen Tempo die Uebungsstücke durchzugehen. Um nicht in den Fehler eines lauen und schläfrigen Gesanges zu verfallen, so singe man die Uebungsstücke bisweilen mit starker, kräftiger Stimme.

§. V.

Die Aussprache. — Der Ausdruck.

1. Bringt die menschliche Stimme Worte mit musikalischen Tönen hervor, so haben wir das, was wir gewöhnlich Gesang nennen. Wir sehen also, wie unumgänglich nothwendig eine klare und deutliche Ausprache ist. Wollen wir durch den Vortrag eines Gesangstückes den Sinn und Geist des Dichters und Tonsetzers erreichen, ihn richtig ausdrücken, die Zuhörer nicht nur belehren, sondern auch erbauen, und in ihnen dieselben Affecte erzeugen, die jene empfanden, so werden wir um so eher zu diesem Ziele gelangen, je schöner und angenehmer die Stimme ist.

2. Man verwechsele nicht die Aussprache mit der Artikulation. Zur guten Aussprache gehört, dass man jeden Buchstaben, die Vocale sowohl als auch die Consonanten so ausspreche, ihnen einen solchen Laut beilege, wie der Sprachgebrauch es erfordert.

Zu einer guten Artikulirung ist erforderlich, dass man die einzelnen Sylben so deutlich, und die Consonanten so stark und scharf hören lässt, als der Sinn der Worte und die Grösse des Ortes, an welchem sich der Sänger befindet, es erfordern.

Das beste Mittel um gut artikuliren zu lernen, besonders bei den Endsylben und vielsylbigen Wörtern, ist ein langsames Hersagen der Worte bei hoher Stimme, wo dann die Consonanten deutlich und kräftig hervorgehoben werden.

3. Auf zwei Fehler möge der Cantor besonders achten. Er spreche die Vocale, welche dastehen gerade so aus wie der Sprachgebrauch es lehrt, nicht wie andere Vocale welche nicht dastehen. Er singe das a hell, nicht wie o, oe, oa; das e nicht wie ae oder oe; das i nicht wie e oder oe; das o nicht wie a, und das u nicht wie o. Also nicht *Daeus*, sondern *Deus; qui venit* und nicht: *quoe vaenit; Dominus vobiscum*, nicht *Daminos vabiscom*, oder *wawoescom*. Eben so wenig darf man im Anfange eines Wortes einen Buchstaben oder eine Sylbe hinzusetzen oder ausfallen lassen. Man singe nicht *net* statt *et;* nicht *nalleluja, mecom*, statt *Alleluja, et cum;* nicht *No Deus, nego namo te* statt *O Deus, ego amo te;* oder *E tin saecula* statt *Et in saecula;* oder *Doneis* für *Dona eis*; oder *Kyrieleison* statt *Kyrie eleison.* So unsinnig sich so etwas auf dem Papiere ausnimmt, eben so unverständlich wird es für den Zuhörer. — Sehr oft wird das e in einem Worte ausgestossen oder verschluckt.

4. Jener Ausdruck oder Nachdruck (*expressio*) bei einem Gesangstücke ist der wahre und beste, welcher die Stimmung, die in den Worten und in der angegebenen Melodie verborgen liegt, am genauesten wiedergibt.

Man kann ein Gesangstück mechanisch ausführen, wenn man die Worte nach der darüber stehenden Melodie getreu alle nach einander hersingt. Diese Ausführung, dieser Ausdruck, wird dem Sänger durch Uebung zu Theile. Aber ein Stück schön und mit Nachdruck vortragen, wird nur der können, welcher einen guten Geschmack hat. Ein Sänger, der das, was er singt und vorträgt, selbst fühlt, wird leicht auf seine Zuhörer wirken.

Da nun jeder Sänger in einem Chore nicht seinem individuellen Gefühle folgen darf, und so jeder vereinzelt dastehen würde, sondern Ein Gesammt-Eindruck erzielt werden soll, so ist es Sache des Chordirigenten, im allgemeinen anzugeben, mit welchem Ausdrucke und in welcher Weise dieses Stück müsse vorgetragen werden. So wird dann der Chor der getreue Dolmetscher jener Gefühle sein, welche in dem Texte enthalten sind.

Zweites Capitel.

Nähere Angaben über denselben Gegenstand.

1. Soll ein Gesang gut ausgeführt werden, so dass er seinen Eindruck nicht verfehlt, so nehme der Chordirigent nur solche Sänger an, die mit den Principien des Choralgesanges hinreichend bekannt sind, und schliesse die vom Chore aus, welche keine für den Gesang geeignete Stimme haben. Solche würden nur dem Zwecke, wozu die Kirche den Gesang aufgenommen, entgegenarbeiten.

Das ist also die erste Pflicht eines Chorführers oder Gesanglehrers, solche Männer auf eine schickliche Weise vom Sänger-Chore zu entfernen, welche nicht singen können. Es ist indessen nicht zu leugnen, dass man es an dieser Hauptsache nur zu oft fehlen lasse; was denn natürlich zur Folge hat, dass man die Fehler der Sänger dem Gesange selbst zuschreibt, und somit diesem alle Achtung und Geltung benimmt. Daher dann auch, was man sich sonst nicht erblären könnte, dass man einer profanen, aber gut ausgeführten Musik, vor einer guten, erhabenen Kirchenmusik, wenn sie schlecht ausgeführt wird, den Vorzug gibt.

2. Soll dieser Anforderung Genüge geleistet werden, so muss nothwendig bei jedem Sängerchore Einer an der Spitze stehen, der die Uebrigen leitet; der vollkommen unterrichtet ist, und von Liebe und Eifer für seinen hohen Beruf glühet.

Eben so nothwendig ist es von der andern Seite, dass alle Sänger der Anleitung des Dirigenten genau folgen. Sie haben sich in Allem nach ihm zu richten, was Intonation und Bewegung oder Zeitmass, kurz in Allem was die Ausführung des Gesanges betrifft, und das beim Choralgesange um so eher, weil da kein gleichmässiges, kein taktmässiges Voranschreiten Statt findet, wie bei der Figuralmusik.

3. Auf die Intonation kommt beim Choralgesange viel an. Die Intonation, wie wir sie hier verstehen, ist die Angabe eines bestimmten und zwar jenes Tones, über welchen das Gesangstück vorzüglich gesungen wird; wird dieser Ton richtig angegeben, so wird der Cantor die tiefen wie die hohen Töne mit gleicher Kraft und ohne Anstrengung singen können. Diesen

bestimmten oder fixen Ton nennt man **Dominante.** Sie heisst **gemeinschaftliche** Dominante, wenn sie mit allen andern Dominanten der 8 Kirchentöne correspondirt. Um diese Intonation richtig angeben zu können, muss man die authentischen und plagalischen Tonarten wohl zu unterscheiden wissen.

Geht nämlich der Gesang aus einer plagalischen Tonart, so liegt die **Finale** ungefähr in der Mitte, im *medium* der Stimme, während sie bei der authentishen Tonart in der Tiefe liegt. Wollte man hierauf keine Rücksicht nehmen, so würde man beim Gesange manche Töne nur mit der grösten Anstrengung, oder wohl auch gar nicht hervorbringen können.

Da nun der Umfang einer Männerstimme im Durchschnitt eine und eine halbe Octav beträgt, so könnte man die Note a als die gemeinschaftliche Dominante aller Tonarten betrachten. Diesemnach finden wir die Dominanten in folgender tabellarischen Uebersicht:



In obiger Tabelle ist die jeder Kirchen-Tonart **eigenthümliche Dominante** oben mit D. bezeichnet. Nimmt man nun a als gemeinschaftliche Dominante an, so braucht man bei allen Choralstücken nur dieselbe Note und zwar dieses a zu intoniren, um denjenigen Ton zu haben, welcher jedesmal in der Melodie vor-

herrschet. Ist man ferner mit dem Bau der 8 Tonarten bekannt, und mit dem Verhältnisse dieser Dominante, zu der jedesmal entsprechenden Finale, so wird man gar keine Mühe haben, um diese dann bei den verschiedenen Tonarten gleich anzugeben.

4. Wird der Gesang begleitet, und gibt der Organist den Ton an, so fällt diese Transposition für den Sänger ganz weg. Dem Organisten darf es gar keine Schwierigkeiten machen, in jeder geforderten oder angegebenen Tonart zu spielen, mag der Sänger in einem Tone anfangen zu singen, in welchem er will. In einem Ueberblicke wird er in der Regel die Dominante aufgefunden haben, und wird sie dann durch a angeben. Zu dieser allgemeinen Dominante a bringt er dann alle übrigen Töne in dasselbe Verhältniss, in welchem die durch die Noten bezeichneten Töne zu ihrer eigenthümlichen Dominante stehen.

Da aber Fälle eintreten können, wo man die Dominante nicht deutlich genug erkennen kann,[1] um nach ihr den Ton angeben zu können, so muss man auf ein anderes Mittel sinnen, um die gemeinschaftliche Dominante zu fixiren. Dieses Mittel besteht darin, dass man die regelmässige Finale transponirt, und nach ihr die Dominante a bestimmet.

Nachstehende zwei Tabellen, A und B, mögen dazu dienen, das in den beiden vorhergehenden Nummern 3 und 4 Gesagte anschaulich zu machen.

Die 8 Kirchentonarten mit ihrer eigenthümlichen (Tabelle A.) und transponirten (Tabelle B.) Finale und Dominante.

Tabelle A.

		Finale		Dominante	
I		D	E F G	a	h c d
II	A H C	D	E	F	G a
III		E	F G a h	c	d e
IV	H C D	E	F G	a	h
V		F	G a h	c	d e f
VI	C D E	F	G	a	h c
VII		G	a h c	d	e f g
VIII	D E F	G	a h	c	d

Tabelle B.

		Finale		Dominante	
I		D	E F G	a	h c d
II	Cis Dis E	Fis	Gis	a	h cis
III		Cis	D E Fis Gis	a	h cis
IV	H C D	E	F G	a	h
V		D	E Fis Gis	a	h cis d
VI	C D E	F	G	a	h c
VII		D	E F G	a	h c d
VIII	H Cis D	E	Fis Gis	a	h

In der Tabelle A sind die Namen der jeder Kirchen-Tonart eigenthümlichen Noten so angegeben, dass die regelmässigen Finale und Dominante zur leichtern Uebersicht unter einander stehen.

[1] Siehe oben Thl. I. Cap. 2. §. VI. n. 2. u. f. S. 113.

In der Tabelle B sind die Namen derjenigen Noten angegeben welche der Organist bei den 8 Tonarten spielen muss, damit das a immer die Dominante bilde. Hier sind auch zur leichtern Uebersicht die Namen derjenigen Noten unter einander gesetzt, welche bei diesen so transponirten Tonarten die Finale und die Dominante bilden.

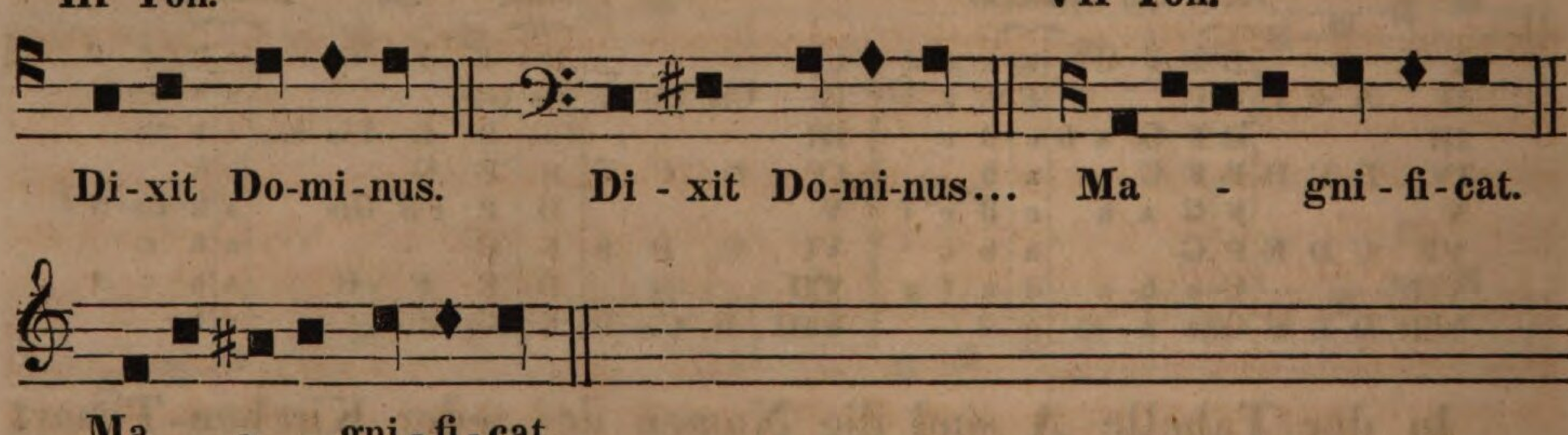
Begegnen nun dem Organisten Gesangstücke, bei welchen er die Dominante nicht, wohl aber die Finale erkennen kann (wie sie in Tab. A angegeben), so braucht er nur Tab. B mit A zu vergleichen, um alsbald die entsprechende Finale, und mit ihr alle Töne für die transponirte Tonart zu haben.

Anmerkung: Beim I, IV und VI Tone ist die (sogenannte) transponirte Tonreihe der normalen Tonreihe ganz gleich, weil diese im Normalzustande schon a zur Dominante hat, und darum nicht transponirt werden kann.

5. Ein drittes Mittel, das dem Organisten oft wird zu Statten kommen, ist eben so einfach. Befindet sich in einem Gesangstücke die Dominante der Normaltonleiter auf einer Linie des Systems, so setze der Organist auf die unmittelbar unter dieser befindliche Linie den F oder Bass-Schlüssel, wie er bei der Figuralmusik gebräuchlich ist, oder er denke sich ihn auch nur dahin gestellt. Beim siebenten Tone steht die Dominante d zwischen zweien Linien. Hier denke sich der Organist auf der Linie unmittelbar unter dieser Dominante den G oder Violin-Schlüssel.

Beispiele:

III Ton. VII Ton.



6. Man hat auch noch ein viertes in dieser Beziehung dienliches Mittel, wenn man in einem folgenden Gesangstücke eine Note aufsucht, welche in Bezug auf Intonation mit der Final-Note des vorhergehenden Stückes übereinstimmt.

Um dieses gehörig ausführen zu können, erinnere man sich nur, dass die Melodieen aus allen Kirchentonarten in der Regel aus folgenden Intervallen (Accorden) bestehen, nämlich: aus Terzen, Quarten, Quinten und Sexten. Dann kommt noch eine Note besonders häufig vor, welche man Dominante nennt. Vergleicht man nun diese verschiedenen Intervalle bei den Kirchentönen, so trifft man vermittelst der Transposition, und oft selbst ohne diese, leicht auf eine vollkommene Uebereinstimmung von Intervallen, wodurch die Intonirung bedeutend erleichtert wird. Folgende Tabelle gibt uns eine Uebersicht der in allen Tonarten correspondirenden Intervalle, immer unter der Voraussetzung einer gemeinschaftlichen Dominante.

Die 8 Tonarten:	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	
Dominante.	a	f	c	a	c	a	d	c.	In der VI transp. Tonart e.
kleine Terz.	fis	d	a	fis	a	fis	h	a.	
r. Quart.	e	c	g	e	g	e	a	g.	In der VI transp. Tonart h.
r. Quint.	d	b	f	d	f	d	g	f.	In der VI transp. Tonart a.
Sext.	c	a	e	c	e	c	f	e.	

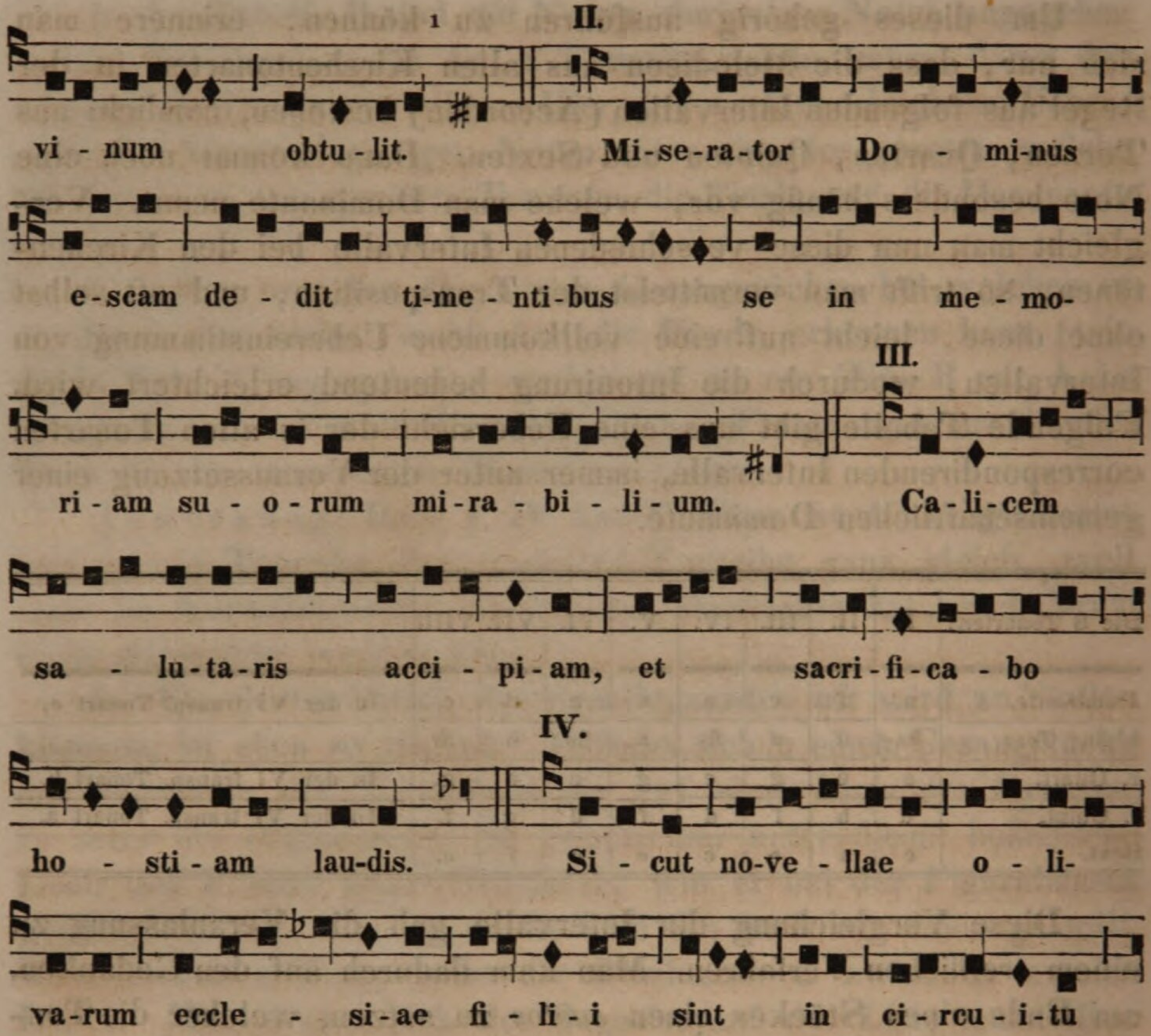
Diese Vergleichung der Intervalle gab die Veranlassung zu einem trefflichen Verfahren. Man kam dadurch auf den Gedanken, am Ende eines Stückes einen *custos* zu setzen, welcher die Tonhöhe der ersten Note des folgenden Stückes angäbe, damit jedes folgende Tonstück das fixirte a zur Dominante habe. Bei der genauen Ausführung stösst man jedoch auf eine unangenehme Inconvenienz; nämlich bei genanntem *custos* oft das Be ♭ oder Kreuzchen ♯ anwenden zu müssen, das sich sonst mit dem Gregorianischen Gesange nicht verträgt.

Beispiel:

Antiphonen aus der Vesper am Frohnleichnamsfeste.

I Ton.





[1] (S) Anmerkung: Sollen diese 5 Antiphonen nach dem I, II, III, IV und V Kirchentone so gesungen werden, dass die jedesmalige Dominante auf das a fällt, welches die Orgel als solchen Ton angibt, so braucht man ihn nur einmal und zwar bei der ersten Antiphon nach der ersten Tonart anzugeben, weil diese schon im Normalzustande das a zur Dominante hat. — Bei der zweiten Tonart wird die Normal-Dominante F als a (gemeinschaftliche Dominante), also a der erste Ton dieser Antiphon als cis gesungen. Darum gibt der custos der vorhergehenden Antiphon cis an. — Bei der dritten Tonart wird die Normal-Dominante c als a (gem. Dom.), und folglich die erste Note e über der Sylbe Ca — als cis gesungen. Darum zeigt der vorhergehende custos cis (in der Transposition) an. — Die vierte Tonart wird nicht transponirt, weil sie im Normal-Zustande schon das gemeinschaftliche a zur Dominante hat. — Ist nun das letzte Wort: laudis, in der dritten Antiphon über den Ton cis (der transponirten Finale) gesungen, so muss die Stimme, um zu f, dem ersten Tone der folgenden Antiphon zu kommen, um eine grosse Terz, cis-f steigen. In der dritten transponirten Tonart kommt aber nicht f, sondern fis vor, darum ist der custos, welcher an der Stelle des fis steht, durch ein ♭ um einen halben Ton zu f erniedrigt worden. — NB. Ein Auflösungszeichen ♮ vor diesem fis (custos) möchte vielleicht darum nicht rathsam sein, weil er bei dieser Transposition für manche Sänger unverständlich sein könnte. — Die erste Note f in der Antiphon aus der fünften Tonart wird in der Transposition d, daher nimmt der custos am Ende der vierten Antiphon den Raum für den Ton d ein. (S)

V.



7. Es können auch Ausnahmen stattfinden, wo man die allgemeine Dominante nicht anwenden kann, da nämlich, wo ein Gesangstück den Umfang seiner gewöhnlichen Octav überschreitet. Auch in solchen Fällen wird sich der Sänger leicht zurechtfinden. Er richte sich nur nach der allgemeinen und Hauptregel, die ganze Reihe der vorkommenden Töne so zu singen, in einer solchen Höhe, wie sie am bequemsten in seiner Stimme liegen, und dass er die höchsten wie die niedrigsten mit gleicher Leichtigkeit und Kraft hervorbringen kann.

8. Dann ist es auch noch sehr wünschenswerth, dass die Gesänge des Priesters und die der Sänger (*Accentus* und *Concentus*) in einer und derselben Tonhöhe angestimmt werden, damit hierin eine vollkommene Uebereinstimmung herrsche, und so der religiöse Character des Gesanges vieles gewinne.

9. Sobald der Chorführer oder Dirigent merkt, dass die Sänger in der Stimme gefallen sind, so bemühe er sich, sie ohne Störung auf den angestimmten Ton zurück zu führen. Darum pflegt man im Anfange wohl absichtlich den Ton etwas höher anzugeben, weil die Stimmen in der Regel im Verfolge des Gesanges etwas sinken. Bei Leichenfeierlichkeiten pflegt man den Ton immer tiefer anzugeben, um eine mehr feierliche Trauermelodie zu haben.

10. Soll ein Gesang recht würdevoll und schön ausgeführt werden, so ist viel daran gelegen, dass Alle Sänger ihre Stimmen möglichst vollkommen vereinigen, und wie aus einem Munde die Worte hören lassen. In dieser Absicht müssen die einzelnen Sänger sorgsam auf ihre eigene und ihrer Mitsänger Stimme

merken, und aller Augen und Ohren auf ihren Führer gerichtet sein.

11. Singt man in Doppelchören, wie bei den Psalmen, dem *Magnificat* und *Benedictus etc.*, so beginne man den folgenden Vers nicht eher, als bis der vorhergehende ganz beendet ist. Eben so müssen alle Sänger zugleich anfangen zu antworten, bei was immer für einer Gelegenheit. Ist der eine oder andere zurückgeblieben, so hole er nicht die verschwiegenen Sylben nach, sondern falle ohne Störung in die Sylbe ein, welche gerade von den übrigen gesungen wird. Ist der Vers zu lang, um bis zur Mitte fortzusingen, so vergesse man nicht die kleinen Pausen genau zu beobachten. Bei dieser Gelegenheit ist es besonders nothwendig, dass der eine den andern verstehe, sonst könnten diese leicht pausen, während jene fortsingen, und umgekehrt.

12. Die Würde des Choralgesanges in Verbindung mit den heiligen Ceremonien erfordern eine langsame ruhige Bewegung der Stimme, die jedoch nach der verschiedenen Feier der Feste verschieden ist. Das ist eine Hauptregel.

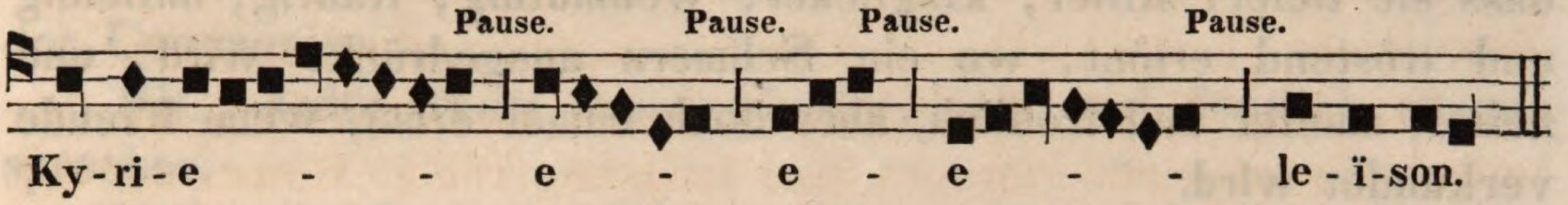
Wenn aber auch bei den verschiedenen Offizien der Ton verschieden ist, so muss dennoch bei jedem Tone ein angemessenes anständiges Zeitmass beobachtet werden. An den vornehmsten Festen ersten Ranges singe man sehr langsam; an den Festen zweiten Ranges singe man mit Mässigung; und an den weniger feierlichen, z. B. *in semiduplicibus, simplicibus et feriis* singe man geläufig fort (*rondement*), jedoch immer ohne zu eilen.[1]

13. Obgleich der Rythmus beim Gregorianischen Gesange keine Geltung hat, so kann man dennoch auf eine vortreffliche Ausführung bedacht sein, und ihn gewisser Massen noch erhabener machen, wenn man das Sylbenmass der Wörter und die langen, kurzen und halbkurzen Noten mit besonderm Fleisse berücksichtiget. Es versteht sich wohl von selbst, dass der Gesang nur da ist, um den Worten mehr Nachdruck zu geben, und dass sie niemals den Noten, um diese verständlicher zu machen, untergeordnet sein können, und undeutlich werden dürfen. Ferner muss sich auch das Athemholen bei den Pausen, so viel möglich, nach den Worten richten. Man bemerke sich zunächst die Unterscheidungs-Zeichen, um Athem zu schöpfen, und hüte sich,

[1] Meth. élem. Liege.

ohne wichtige Ursache die verschiedenen Sylben desselben Wortes zu trennen. Dann mache man, wo möglich, Pause bei den Hauptnoten, nämlich der Finale, Terz, Quint, und besonders bei der Dominante. Nun gibt es noch ganz ausserordentliche Fälle, wo über einem Worte, sogar über einer Sylbe so viele Noten stehen, dass sie ohne Athem zu schöpfen nicht können gesungen werden. In solchem Falle pause man zwischen den zweien Noten derselben Sylbe, oder besser noch zwischen zweien Noten, die auf derselben Stufe stehen. Dabei verfehle man nicht, nach der Pause denselben Vocal der Sylbe wieder ganz deutlich hören zu lassen, wie vor der Pause.

Beispiel:



In allen Fällen bemühe man sich, Athem genug zu haben, um nicht genöthiget zu werden, mitten in der Sylbe Athem schöpfen zu müssen. Dieser Uebelstand tritt aber leicht ein, wenn der Sänger aus Unbedachtsamkeit die Stellen nicht vorher nachsuchte, wo er schicklich Athem holen könne.

14. Die Stimme muss ohne besondere Anstrengung in gleichmässiger Stärke dahinfliessen ohne vom *forte* zum *piano*, vom *crescendo* zum *decrescendo* überzugehen, wie in der figurirten Musik gebräuchlich. Indessen haben sich in der trefflichen Römischen Schule doch einige derartige Modificationen als schwache Ueberreste der ausgezeichneten alten Methode erhalten.[1]

[1] Der Gregorianische Gesang, besonders der einstimmige, wurde vor Alters auf eine ganz ausgezeichnete Weise ausgeführt. Mehrere gleichzeitige Schriftsteller berichten, man habe mit vieler Genauigkeit die Abwechselungen des forte, piano, crescendo, diminuendo etc. beobachtet. Daher wissen einer Seits mehrere heiligen Väter sich nicht genug in Lobeserhebungen über den trefflichen Gesang auszudrücken; von der andern Seite aber rügen eben diese Väter eben so scharf die Sänger, welche, stolz auf ihre Methode, vielmehr zu ihrer Ehre, als zur höchsten Ehre Gottes, ihre Stimme erhoben. Daher hielt auch Pipin beim Papste Paul I. so dringend um den Römischen Sänger Simeon an, welcher später Gesanglehrer und Dirigent an der Kirche zu Reims war. Daher entstand bei Karl dem Grossen das Bedürfniss, vom Papste Hadrian I. (772—795) zwei Römische Sänger: Theodor und Benedict sich zu erbeten, die sich später zu Metz und Soissons niederliessen. In jener Zeit wurden auch vom Papste Leo III. aus Vorliebe für den grossen König (Karl) zwei französische Sänger unter die Römischen aufgenommen, um in dieser Schule den höchsten Grad der musikalischen Ausbildung zu erlangen, und die vortreffliche Methode nach

Nach dieser alten Methode muss die Stimme bei hohen Festen feierlicher, mehr gefüllt und helltönender (höher) sein als an weniger feierlichen oder Ferial-Tagen. — Die kurzen Noten, *semibreves*, werden nicht allein geschwinder, sondern auch sanfter gesungen als die übrigen. Die halben Töne, das *semitonium*, die kl. Terzen, Quarten, und kleinen Sexten werden, wie die Alten sich ausdrückten, *debiliter*, d. h. schwacher, mit weniger Kraft gesungen; — die grossen Terzen *potenter*, mit Kraft und Nachdruck; — die Quinten und der Einklang (, die Prim) *dulciter*, sanft und angenehm. —

Die Stimme muss mit dem Character und Geiste des Liedes, welchen die Worte aussprechen, ganz in Harmonie stehen; so dass sie tiefer, stiller, kläglicher, wehmüthig, traurig, mitleidig und tröstend ertönt, wo ein Schmerz ausgedrückt wird, und heiter, munter und fröhlich, aber doch immer ernst, wenn Freude verkündet wird.

Damit der Kirchengesang ein echt Gregorianischer sei, muss er einstimmig gehalten werden. Secundiren aus dem Stegreife, oder in einer höhern oder niedern Octav beim Choral mitsingen, ist immer ein Fehler. Mehrstimmiger guter Gesang kann wohl gestattet werden.

Kurze Uebersicht der angegebenen Bemerkungen.

I. Wer nicht singen **kann**, darf auch nicht singen.

II. Man stimme den Gesang in **der** Höhe an, in welcher er von den Sängern am besten kann gesungen werden, und wähle zu diesem Ende in der Regel — a — als gemeinschaftliche Dominante.

III. Ein Lied muss sich vollkommen so anhören, als wenn es aus **Einem** Munde, mit starker Stimme gesungen würde. Keine

Frankreich überzupflanzen. Aus jener Epoche endlich datirt sich auch die sorgfältige Angabe aller verschiedenen Modificationen der Stimme, welche immer durch die Anfangsbuchstaben angegeben wurden, wie wir in alten Manuscripten noch finden. Solche Kunstausdrücke für den Sänger waren z. B. folgende: — tremulas — vinnulas — collisibiles — secabiles — podatum — pinnosam — diatinum — exon — ancum — oricum — u. s. w. welche man durch folgende Anfangsbuchstaben: t — u — c — s — p — d — e — a — o — r — u. s. w. bezeichnete. Den Franzosen war es nicht möglich, diese verschiedenen Veränderungen im Gesange genau hören zu lassen, „naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces potius quam exprimentes (Mon. Engol. in vit. Car. m. ad an. 787. — Baïni mem. II. p. 82.

Stimme bleibe zurück, oder eile vor, singe höher oder tiefer, betone, pause mehr oder weniger, etc.

IV. Es ist eine Hauptregel, alle Noten so zu singen, wie sie da stehen, weder um einen halben Ton höher, noch tiefer; Nur singe man b statt h, wo es ausdrücklich angegeben ist, um die übermässige Quart (*triton*,) zu vermeiden. Eben so singe man nur die Noten, welche dastehen, nicht mehrere.

V. Man berücksichtige zwar die grössere oder geringere Feier und andere Umstände; aber immer schreite der Gesang in ernster ruhiger Bewegung fort, dass er nie durch zu schnelles Singen zur Hudelei ausarte.

VI. Die Stimme sei immer rein, voll und wohltönend, und richte sich stets nach dem Character und Geiste der Feier und der Ceremonien.

VII. Jedes Wort werde richtig, rein und deutlich ausgesprochen.

VIII. Die Pausen und Respirationen müssen sich, wo möglich, nach dem Sinne der Worte richten.

IX. Der Sänger übe sich die Gesangstücke vorher fleissig ein, und singe sie oft über, sonst wird er diesen Vorschriften unmöglich genau nachkommen können.

X. Die erste und letzte Regel bei allem Gesange ist: Man singe nicht um Menschen, sondern um Gott zu gefallen; Man lasse in Feiertönen sein Lob erschallen, und muntere dadurch die Gläubigen zur Gottesfurcht und Tugend auf —[1].

[1] Darauf haben auch die heiligen Väter und die Concilien immer mit Ernst gedrungen. Als der heil. HIERONYMUS den 19. V. aus dem V. Cap. im Briefe an die Epheser: »redet mit einander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und jubelt dem Herrn in euern Herzen:« auslegte, spricht er sich folgender Massen aus: »audiant haec »adolescentuli, audiant hi quibus psallendi in »ecclesia officium est, Deo, non voce, sed »corde cantandum: nec in tragoedorum mo- »dum guttur et fauces dulci medicamine col- »liniendas, ut in ecclesia theatrales modi au- »diantur et cantica; sed in timore, in opere, »in scientia scripturarum. Quamvis sit aliquis, »ut illi solent appellare κακοφωνος, si opera »bona habuerit, dulcis apud Deum cantor est.« Merkt euch, Jünglinge, diese Stelle, merkt sie euch, ihr, die ihr in den Kirchen als Sänger auftretet, mit dem Herzen singen wir zu Gott, nicht mit der Stimme, es soll nicht nach Art der Theatersänger Kehle und Schlund mit süsser Arznei geglättet werden, um in der Kirche theatermässige Melodieen und Gesänge hören zu lassen; sondern wir sollen in Gottesfurcht, guten Werken und Kenntniss der Schrift leben. Hat auch einer keine gute Stimme (wie die Sänger zu sagen pflegen), hat er aber gute Werke, so ist er ein lieblicher, angenehmer Sänger bei Gott. — »Der heil. NICETIUS (de bono psal. C. 3) spricht eben so deutlich und trefflich: »O, dass doch die »Stimme und Melodie, sagt er, mit der Hei- »ligkeit der Religion in Harmonie stände!

„Dass doch der Gesang nicht mit Künsteleien „untermischt werde, sondern durch die Stimme „den wahren Sinn der Geheimnisse wieder-„gebe, und fern von allem Theatralischen, er „die Sünder zur Busse stimme. Eure, aller „Stimme sei gleichtönend, keiner zögere oder „sinke mit der Stimme, während der andere „gleichmässig fortsingt. Jeder suche seine „Stimme mit denen des Gesammtchores so „zu vereinigen, dass sie nicht die übrigen „übertöne, dass er nicht sich vor den übrigen „zu produziren, und den Menschen gefallen „zu wollen scheine. Denn wir müssen vor „Gott Seinen Ruhm verbreiten, und nicht „eigene Ehre suchen (O. A. M. D. G.).

Das Concilium von Constantinopel (In trullo can. 75.) sagt: „Die Sänger sollen in „den Kirchen nicht durcheinanderrufen und „schreien, und kein Betragen annehmen, das „mit der Heiligkeit des Hauses Gottes ganz „unvereinbarlich ist; sondern sie sollen mit „aller Andacht und Gottesfurcht ihre Gesänge „dem Herrn darbringen, der das Innerste der „Herzen durchforschet; damit, nach dem Aus-„spruche der heil. Schrift, ihre Gesänge heilig „und Gott wohlgefällig werden.“

Zonaras erklärt diesen Canon, und gibt die Fehler deutlicher an, welche er rüget. „Quales sunt infracti illi modorum soni ar-„gutaeque cantilationes, atque ad scenicos me-„retriciosque ritus nimis everata modulatio, „quibus praecipue hoc tempore in templis „canentium cura impenditur.“ Sollte man hier nicht versucht werden zu glauben, dieser griechische Schriftsteller des XII. Jahrh. lebe und spreche mit uns und unter uns?

Hören wir noch den Boetius (L. I. C. I. de mus.); er schildert uns den gegenwärtigen Zustand in einem treffenden Bilde: „amisit musica gravitatem et virtutis modum „ac poene in turpitudinem prolapsa, minimum „antiquam speciem servat.“

„Die Sänger sollen das ihnen von Gott „anvertaute Talent nicht verderben: sondern „es vielmehr durch Demuth, Nüchternheit „und andere Zierden heiliger Tugenden ver-„edlen, damit die Herzen des zur Feier hei-„liger Geheimnisse versammelten Volkes nicht „allein durch die erhabenen Worte, sondern „auch durch die lieblich begleitende Melodie „von ihnen (d. Sängern) in Andacht gehoben „werden (Conc. Aquisg. a. 816. Cap. 137.).“

Ende des vierten Theiles.

ANHANG I.

Einige Fingerzeige in Betreff der Composition

Gregorianischer Gesangstücke.

Einleitung.

Wenn wir auch voraussetzen, dass sich einer mit den Grundsätzen und Regeln des Gregorianischen Gesanges innig vertraut gemacht habe, so wird er doch nicht so leicht als man wohl glauben möchte, einen guten Kirchengesang componiren können. Darum findet man wenige Anleitungen zur Composition, und selten einen hiefür fähigen Lehrer.

Wenn es wahr ist, was man vernünftiger Weise nicht in Zweifel ziehen kann, dass der heil. Gregor unter dem besondern Beistande des heil. Geistes sich zur Composition seiner Kirchenmelodieen[1] angeschickt habe, so könnte man mit Johann von Avella[2] glauben, dass es fast Anmassung voraussetze, wenn man sich zur Composition solcher Gesangstücke anschicke. Dennoch tritt bisweilen das Bedürfniss ein, den alten Melodieen neue hinzuzufügen; dabei wird man es uns auch nicht verübeln, unsern Vorgängern auf diesem Gebiete nachzufolgen. Darum haben wir hier auch einige Hauptregeln in Beziehung auf diesen Gegenstand aufgezeichnet, um mit mehr oder weniger Erfolg dem grossen,

[1] Sieh' unten S. 128. [2] Reg. di mus. Tract. IV. c. 78.

Verbesserer des Kirchengesanges nachzuahmen, ohne dafür zu halten, dass man ihm auch nur nahe gekommen sei.[1]

Erstes Capitel.

Character der acht Kirchentonarten.

1. Wer ein Kirchenlied componiren will, muss vorerst den Sinn und die Bedeutung der Worte des Textes studieren, und darnach muss er die Melodie einrichten, nicht darf das umgekehrte Verhältniss stattfinden.[2] Darin besteht eben die Hauptkunst des

[1] Mögen Musiker sich gegen meine Behauptung auflehnen, und sie bekämpfen, das steht ihnen frei. Ich bleibe bei der Behauptung, dass die alten Melodieen des Gregorianischen Gesanges (ich möchte sagen, ganz) unnachahmlich sind. Man kann von ihnen entlehnen, man kann sie, Gott weiss, wie, andern Worten anpassen; Aber neue componiren, welche den alten gleich stehen, dahin wird man es wohl schwerlich bringen. Ich brauche nicht zu erwähnen, dass diese alten erhabenen reinen Melodieen grossentheils aus den ersten Zeiten des Christenthums herstammen, und einige sogar ihren Ursprung haben aus den Synagogen, aus einer Zeit, wo, möchte ich sagen, die Kunst noch Leben hatte, und in voller Kraft bestand. Ich brauche nicht zu erinnern, dass mehrere dieser Melodieen von den heiligen Damasus und Gelasius, und besonders vom h. Gregor dem Grossen verfasst sind, von drei berühmten Päpsten, die bei ihren Arbeiten von einem himmlischen Lichte überstrahlt, erleuchtet und erwärmt wurden. Wer weiss nicht, dass viele Melodieen uns als ein theures Erbgut von eben so heiligen als weisen und berühmten Männern aus dem VIII, IX, X, XI und XII Jahrhunderte überliefert sind? Und was thaten sie, bevor sie sich zur Composition anschickten? Das ist uns nicht unbekannt geblieben. Sie bereiteten sich auf ihre musikalisch schriftstellerischen Arbeiten durch Gebet vor, und suchten durch die Tugend der Enthaltsamkeit noch mehr Kraft zu gewinnen. Solche grossen Männer, und davon zeugen uns allein schon die alten Denkmäler ihrer Leistungen, suchten, bevor sie ihre Arbeit antraten, woher ganz in den Sinn der Worte einzudringen, und suchten sich so ganz in die Stimmung und Gesinnung zu versetzen, in welcher diese Stücke sollen gesungen werden. Selbst durchdrungen nun von der Wahrheit, und brennend vor Sehnsucht, auch andere dadurch zu beglücken, gelang es ihnen solche Töne zu finden, durch welche sie in Verbindung mit den Worten das Herz ihrer Zuhörer zu gleicher Hoffnung, zu gleicher Liebe zu entflammen vermochten. — Ich begnüge mich damit, hier nur anzuführen, wie der Gregorianische Gesang durch alle diese vereinigten Vorsorgen zu vielen bewundernswürdigen Eigenschaften, zu etwas Unnachahmlichem gelangte. Welche unaussprechliche Feinheit im Ausdrucke zeigt er, wie ergreift er das Gemüth so tief, welche hinreissende Sanftmuth zeigt er; immer ist er frisch, nie veraltert, immer rein und allzeit lieblich. — Und welch ein Abstand zwischen diesem alten ehrwürdigen Gesange und so vielen jungen Liedern! Schleppend, ohne Sinn, Geist und Ziel, und missklingend sind sie oft, und kalt und langweilig (Baïni mem. II. p. 81. seqq.)

[2] Le parole devono somministrare l'idea della musica. Don. praest. vet. mus. I. p. 124.

Componisten. So wichtig einem guten Maler der richtige Gebrauch der Farben, des Lichtes und Schattens ist, um den ihm vorliegenden Gegenstand in seinem ihm eigenthümlichen Character darzustellen, eben so nothwendig ist dem Kirchencomponisten die Betrachtung, das Durchdenken des Textes, der heiligen Worte, das Erforschen seines Characters, der bald ernst, bald traurig, bald fröhlich, heiter, munter und aufgeräumt, dabei jedoch immer bescheiden, anständig, würdevoll und heilig ist.

2. Darum ist es ein unumgängliches Erforderniss, dass der Componist das Latein, die Sprache unserer heiligen Kirche verstehe, oder sich den Text getreu und wörtlich übersetzen lasse.

3. Die übrigen Mittel, um die Melodie für die Worte treffend zu wählen, liegen in den verschiedenen Kirchentonarten, die alle einen eigenthümlichen Character haben, und die Seele in verschiedene Stimmungen zu versetzen fähig sind, wenn man sich ihrer nur mit Umsicht und Ueberlegung bedient.

(S) Adam von Fulda, ein gelehrter Ordensmann des XV. Jahrh. (1490) hat in seinem Werke über den Choral- und Mensural-Gesang den Character der acht Kirchentöne in folgenden Reimen aufgestellt: (Vgl. Gerb. Script. eccl. Tom. III. p. 356).

Omnibus est primus, sed et alter, tristibus aptus:
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis,
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.

Sehr weitläufig hat der Card. Bona, *de cantu Eccl. div. psalm. C. XVII. §. IV*, den Character der 8 Kirchentonarten erörtert, wovon wir unten einiges werden einfliessen lassen. (S)

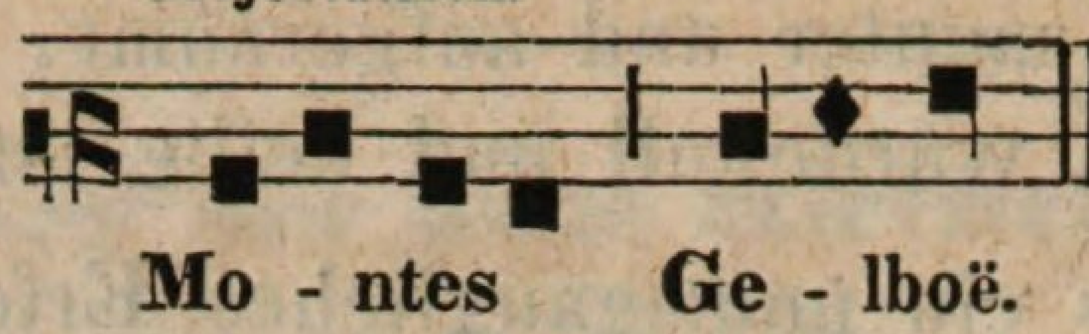
4. *Primus tonus...* ist gewöhnlich lebhaft und aufgeräumt, und aufmunternd. — Reich an Modulation schickt er sich zu ernsten Gegenständen, aber auch zu fröhlichen, nur muss ihm beständig der Character des Würdevollen verbleiben. Welche Stimmung zur Andacht erweckt nicht der Introitus *de Conf. Pont. Statuit ei dominus*, wenn er in der gehörigen Tonhöhe majestätisch, langsam und erhaben vorgetragen wird. Wie mächtig prägt er uns nicht das grosse Verdienst und die Würde des vollendeten Bischofs ein. Welche Gottergebenheit und Zuversicht drücket nicht die Melodie des *Introitus in festo Ap. Phil. et Jac.* aus! Man vergleiche noch folgende

Beispiele:

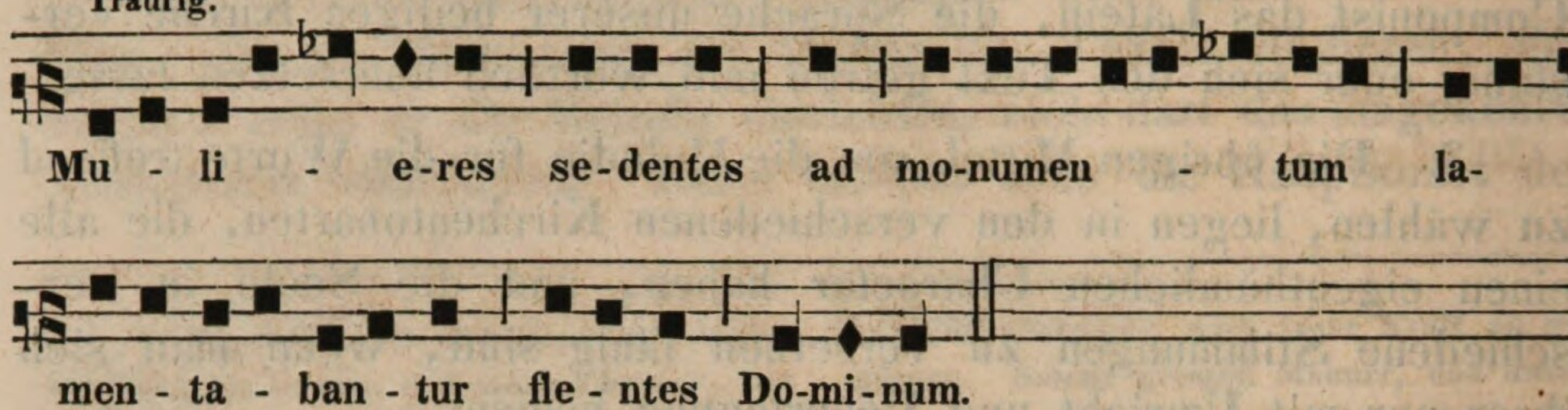
Freudig.



Majestätisch.



Traurig.



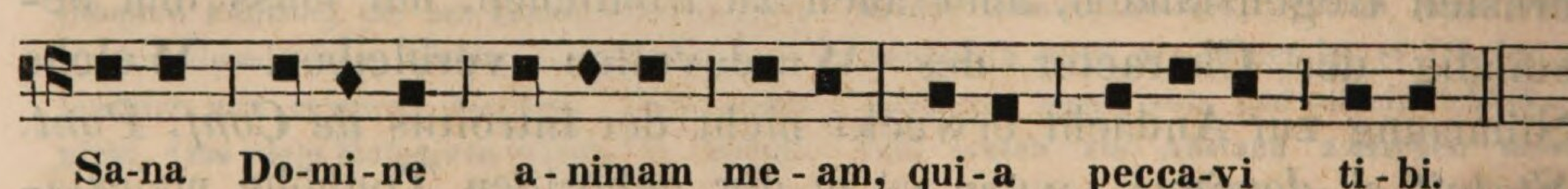
Werden diese Melodieen nur mit der ihr gebührenden Salbung vorgetragen, so wird man die erhabenen Wirkungen der Gravität der Majestät und Gottesfurcht, die in ihnen verborgen, gewiss empfinden. Mehrere Beispiele finden wir besonders bei den Antiphonen.

5. *Secundus gravis*... ist dumpf, ernst und schwerfällig.

Für diesen Ton schicken sich Worte der Trauer und Thränen; Worte, worin um Befreiung von Drangsalen und Nöthen gefleht wird. Sehr treffend wird durch seine Melodieen das inbrünstige Verlangen nach dem Himmlischen geschildert. Hievon liefern den Beweis die vom 17. Dez. in der Vesper des Advents gebräuchlichen Antiphonen, die alle mit O anfangen.[1]

Hier noch folgendes

Beispiel:



Wollte man bei dieser Tonart chromatische Halbtöne gebrauchen, wie es leider oft geschieht, so würde er einen ganz andern Character annehmen.

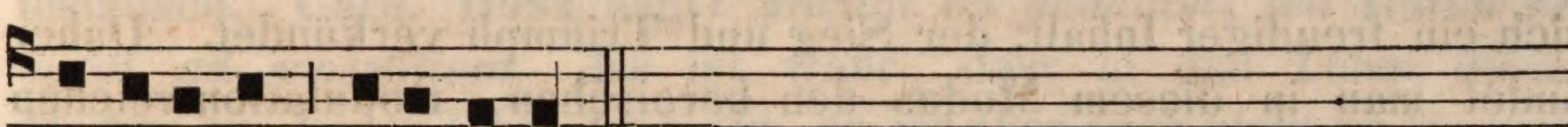
[1] Vgl. über diese Antiph. Petz Thes. Anecdt. Tom. II. Part. I. C. LXV,

6. *Tertius animosus, promptus...* affectvoll, heftig. *Clem. Alexandrinus* nennt ihn (*Strommata Lib. VI.*) *vehementum et acutum,* das der Card. Bona auf die in demselben übliche scharfe Tonfolge, die natürlich durch die Lage des Semitoniums entsteht, bezieht (*Lib. de Psalm. cap. 17. Nr. 111.*) — Die Gedichte mit Anapästen (◡◡—) eignen sich am besten für die Tonart. Dieser Modus hat in seinen Progressionen weit auseinander liegende Intervalle, und eignet sich vorzüglich dazu, heftige Affecte, Befehle, Drohungen durch seine Töne auszudrücken. Es finden sich in diesem Modus viele Gesänge, worin treffend der Kampf über Sinneslust, und der feste Entschluss zur Selbstverläugnung geschildert wird. Z. B. der *Intr. de S. Mulieribus* (Münst.) *Cognovi domine quia... In festo Omn. SS.*: *Reddet Deus mercedem.* Noch ein

Beispiel:



Do-mi-ne mi rex, da mi-hi in di - sco ca-put

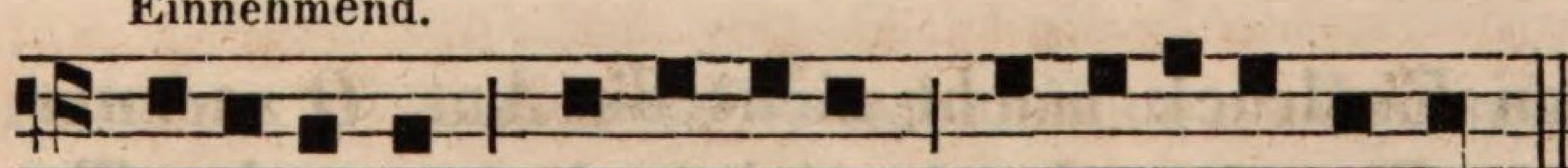


Jo - a - nnis Ba - ptistae.

Quartus — compunctivus, blandus, attractivus... bewegend, einnehmend, anziehend. Ermahnungen und Bitten sind für diesem Ton angemessen. — Bisweilen ist er klagend, in Thränen zerfliessend; bald nähert er sich der Heftigkeit des dritten Tones, dessen Plagale er ist.

Beispiele:

Einnehmend.

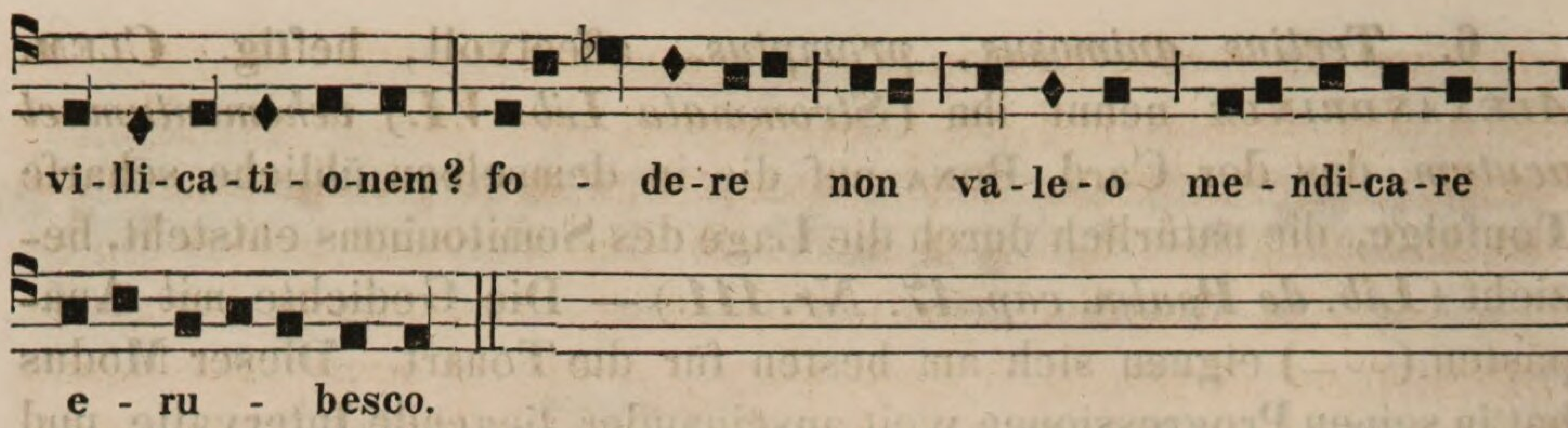


Si - cut no-ve-llae o - li - va-rum.

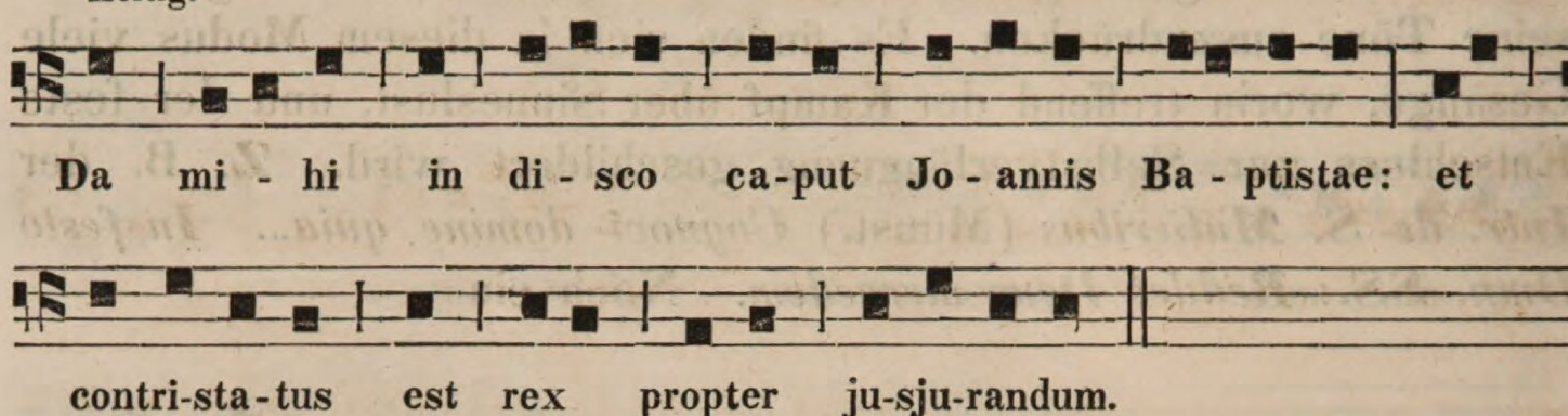
Klagend.



Quid fa - ci - am, qui - a Do-mi-nus me - us au-fert à me



Heftig.



8. Bedient man sich des fünften Tones, wie er, strenge genommen, gebraucht werden sollte, so ist er hart, kühn, beherzt. *Quintus... delectabilis, jaetus, jubilans*, ergötzend, fröhlich, jubelverbreitend (cfr. Antony S. 15). — Für diesen Modus schickt sich ein freudiger Inhalt, der Sieg und Triumph verkündet. Daher findet man in diesem Modus den heroischen, modulationsreichen *Introitus de Virginibus: Loquebar...*

Beispiel:

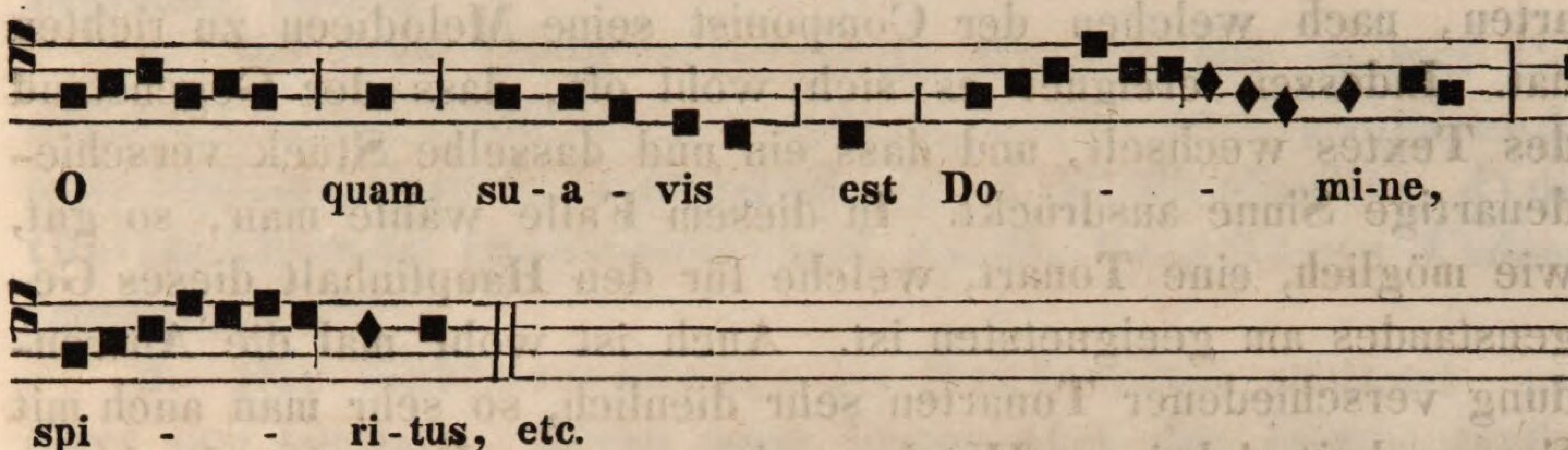


Welchen Eindruck macht nicht die Ant. *O sacrum convivium, in festo corp. Christi,* und wie richtig hat man den Tropus dieses fünften Tones zur Absingung der sogenannten Triumphal-Psalmen gewählt (Vgl. Antony S. 15).

9. *Sextus — devotus, suavis...* andächtig lieblich. Der Character dieses Tones verbindet Ernst und Freude. — Als Beispiel andächtiger und dabei fröhlicher Gesänge *sexti toni* möge der

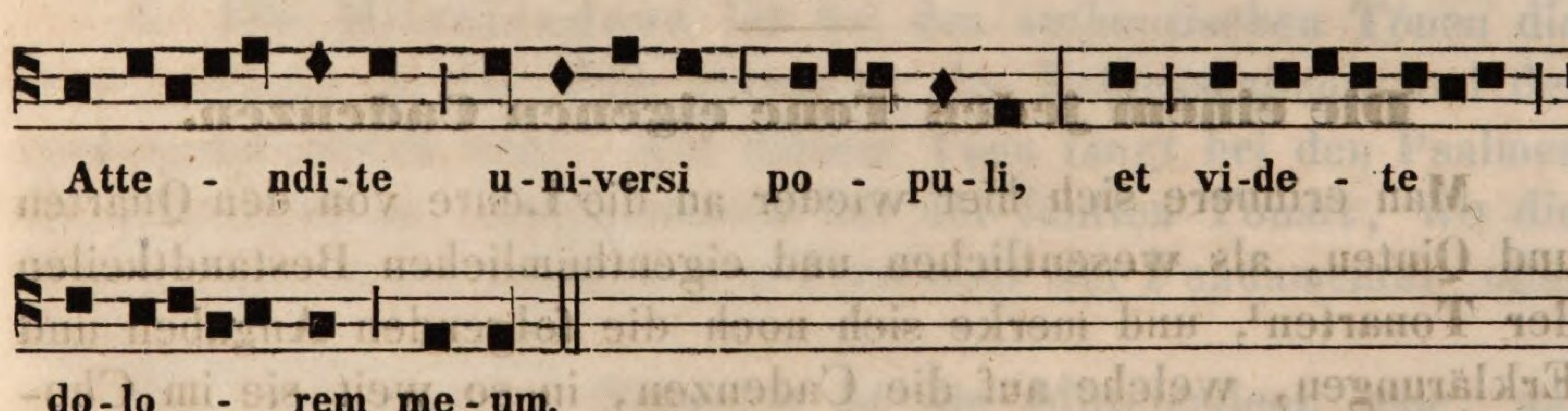
Introitus: In medio Ecclesiae — de doct., wie auch: *Os justi, de Cf. n. Pf.* dienen; und als Trauergesang der *Intr.* in den Messen für die Abgestorbenen: *Requiem aeternam dona eis domine.* Sanft und andächtig bewegt sich innerhalb der Grenzen seines Modus diese simpele Melodie. Sanfte Stimmung zur Andacht bringt die Antiphon *ad Magn. in I. Vesp. Corp. Christi: O quam suavis* beim Zuhören hervor, treffend stimmen die simpelen Modulationen dieses Gesanges mit dem Texte überein!

Beispiel:



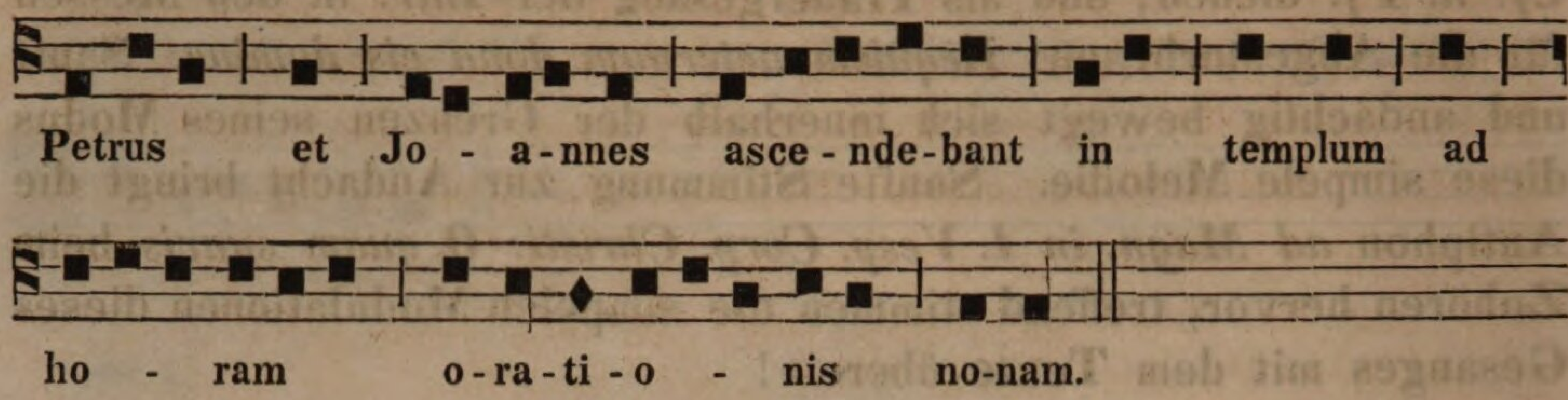
10. *Septimus — sublimis, majestate plenus...* erhaben majestätisch. Card. Bona sagt: *Incitat ad gaudium, sed statim revocat ad moestitiam.* Es ist wahr, dass in den Tönen dieses Modus ein lauter Jubel herrscht, es ist aber auch nicht zu läugnen, dass seine Melodieen tief rühren, ja sogar erschüttern können.

Beispiel:



11. *Octavus — universalis, narrativus*, allgemein, recitativartig — *omni negotio convenit*, sagt Bona, *et immunis est ab omnibus qualitatibus*, das heisst wohl: er hat eine eigene Fortschreitung in seiner Modulation, die in den andern Tönen nicht vorkommt, und die ihn gleich kennbar macht. Man schreibt diesem achten Tone auch wohl einen anmuthigen, lieblichen und einen friedlichen Character bei.

Beispiel:



12. Das sind die Charactere der verschiedenen Kirchentonarten, nach welchen der Componist seine Melodieen zu richten hat. Indessen ereignet es sich wohl oft, dass der Gegenstand des Textes wechselt, und dass ein und dasselbe Stück verschiedenartige Sinne ausdrückt. In diesem Falle wähle man, so gut, wie möglich, eine Tonart, welche für den Hauptinhalt dieses Gegenstandes am geeignetsten ist. Auch ist wohl mal die Anwendung verschiedener Tonarten sehr dienlich, so sehr man auch mit Sparsamkeit dabei zu Werke gehen muss. Denn gerade darum weil die *toni mixti* und *commixti* so oft vorkommen, finden wir auch so viele Ausschweifungen, Verwirrungen und dunkele Stellen im Kirchengesange.

Zweites Capitel.

Die einem jeden Tone eigenen Cadenzen.

Man erinnere sich hier wieder an die Lehre von den Quarten und Qinten, als wesentlichen und eigenthümlichen Bestandtheilen der Tonarten[1], und merke sich noch die folgenden Angaben und Erklärungen, welche auf die Cadenzen, in so weit sie im Choralgesange gebräuchlich sind, Bezug haben. Wenn wir hier von Cadenzen reden, so meinen wir nicht allein die regelmässigen und unregelmässigen Schlussnoten der Töne. Hier handelt es sich um gewisse Läufe, End- oder Schlussfälle, vermittels welcher man eine Melodie in mehrere Theile theilt, wie in einer Rede, die Glieder einer Periode. Wie eine Rede ohne verschiedene Sätze

[1] Vgl. Thl. I. Cap. II. §. II. 3. S. 75.

und Absätze, ohne Pausen und Athemschöpfen, nur Irrung und Verwirrung verursagt, so wird auch der Gesang unverständlich werden, wenn nicht von Zeit zu Zeit durch Pausen die dem Texte angemessenen musikalischen Phrasen von einander getrennt werden. Diese Trennungen, Pausen oder Ruhen oder Schlüsse nennt man Cadenzen, von dem lateinischen Worte: *cadere,* fallen, weil man bei ihnen das Ende eines Gesangtheiles, oder einer musikalischen Phrase fallen lässt. Sie bestehen aus einigen bestimmten und innerhalb der Quarten oder Quinten eines Tones liegenden Noten.

2. Bei einer Gregorianischen Melodie gibt es fünf Cadenzen, nämlich: a) die Schlusscadenz, b) die correspondirende oder übereinstimmende (*correspondens*), c) die Mittelcadenz, d) die theilnehmende (*participans*) und e) die beigefügte Cadenz (*concessa*).

3. Die Schlusscadenz, der Schlussfall schliesst, endiget den Gesang.[1] Diese muss immer über der letzten Sylbe des letzten Wortes stehen, obgleich sie auch wohl im Anfange und im Verlaufe des Stückes vorkommen kann.

4. Die Herrschende, correspondirende, *correspondens*, ist die, welche wir bereits unter dem Namen Dominante kennen lernten.[2] Diese muss bei den Compositionen oft vorkommen, weil sie als Unterscheidungs-Merkmal zwischen einen plagalen und authentischen Ton dient.

5. Die Mittelcadenz ist bei den authentischen Tönen die Note, welche in der Mitte zwischen der Schlusscadenz und der correspondirenden liegt. Auf diesem Tone fängt bei den Psalmen die Intonation an, ausgenommen bei der fünften Tonart, wo die Mittelcadenz a ist, nämlich eine Terz über der Fundamental- oder Finalnote.

Bei den plagalen Tonarten ist die Mittelcadenz jene, auf welcher ein anderer plagaler Ton endiget.

6. Die (*participans*) theilnehmende Cadenz bei einem authentischen Tone fällt immer auf eine Note, die nicht weit von der Mittelcadenz steht. Bei einem plagalen Tone schliesst sie über jener Note, welche in der ihr zugehörigen authentischen T. als herrschende Cadenz dient.

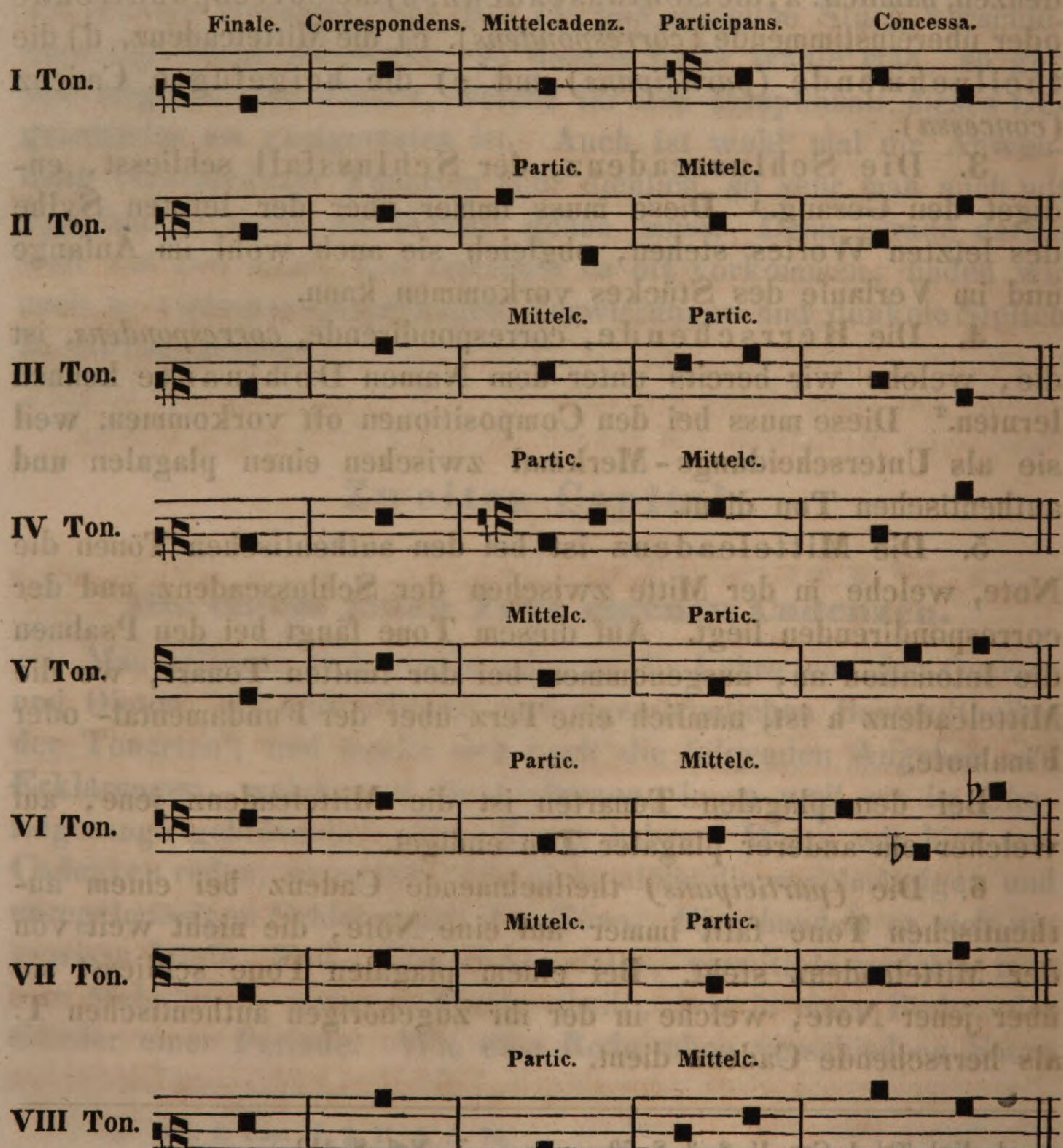
[1] Vgl. Thl. I. Cap. II. §. 3. S. 79. [2] Vgl. S. 110.

7. Die *concessa*, beigefügte, oder die, welcher man eine Stelle beifügt, oder einräumt, welche ihr mit Recht nicht zukommt, fällt auf eine Note, welche bei einem andern Tone als Cadenz dient. Man bemerke noch, dass jede Tonart wenigstens zwei, und die V. T. sogar 3 solcher Cadenzen, *concessa*, hat.

8. Bei den plagalen Tonarten stehen die theilnehmenden Cadenzen, *participantes*, vor den Mittelcadenzen.

Beispiele:

Cadenzen:



9. Es ist durchaus nicht erforderlich, dass man bei jedem Gesangstücke alle angegebenen Cadenzen anbringe, was bei der geringen Ausdehnung einer Melodie oftmals gar unmöglich ist. Auch braucht man sich nicht immer an die bezeichnete Ordnung zu binden. Man kann auch verschiedene Cadenzen mehrere Male wiederholen, wie wir in vielen Hymnen es antreffen. So kommen z. B. bei dem Hymnus: *jam sol recedit igneus*, in einer einzigen Strophe drei Verse mit derselben Cadenz über g vor.[1]

Dessen ungeachtet bleibt der Gebrauch der Finalcadenz und der Dominante immer nothwendig. Die erste wiederholt sich oft, besonders in den vier plagalischen Tonarten, wovon wir im Antiphonarium und Graduale Beispiele in Menge haben. Unter den übrigen Cadenzen wird der Componist wohl eine gute Wahl treffen, wenn er die im nächsten Capitel folgenden Reflexionen reiflich erwäget. Das darf man wohl im voraus als Regel annehmen: je mehr Abwechselung in den Cadenzen, desto schöner wird auch der Gesang ausfallen. Ein Beispiel finden wir schon in der I Antiphon zur Vesper *de Coi. Cf. n. Pf.* Hier hat jedes Glied der Periode seine Cadenz, welche gewöhnlich auf die drei letzten Noten fällt.[2] Dabei findet man von den fünf Cadenzen, welche in dieser Antiphon vorkommen, die Schlusscadenz nur bei den Worten: *tradidisti mihi* und bei: *superlucratus sum.*

Beispiel:

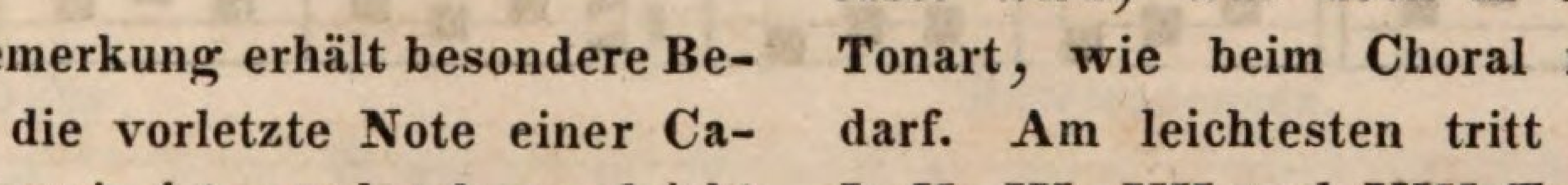


[1] Hymnus am Feste der heiligsten Dreifaltigkeit.

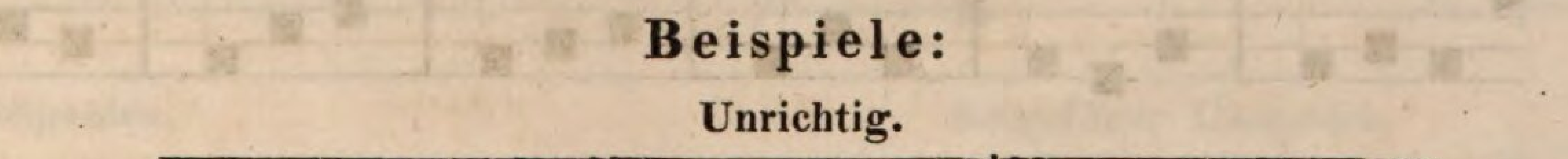
[2] Diese Bemerkung erhält besondere Bedeutung, so oft die vorletzte Note einer Cadenz eine semi-brevis ist, wodurch man leicht zu einem halben chromatischen Tone veranlasst wird, was doch in einer diatonischen Tonart, wie beim Choral nicht vorkommen darf. Am leichtesten tritt dieser Fall beim I, II, IV, VII und VIII Ton ein.

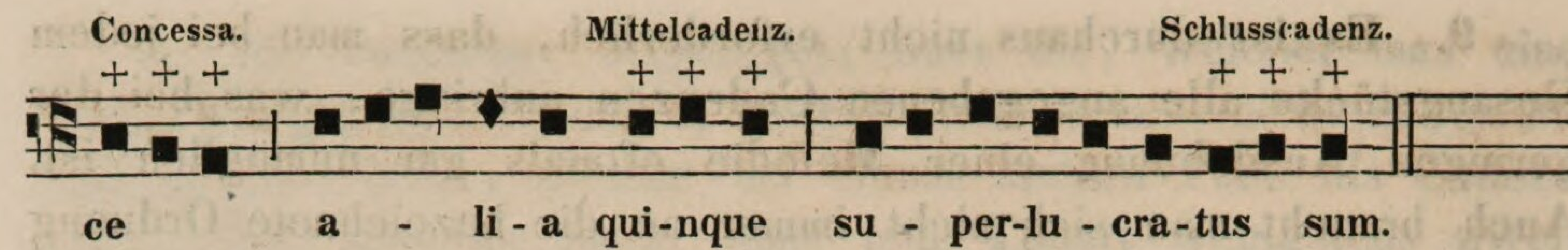
Beispiele:

Unrichtig.



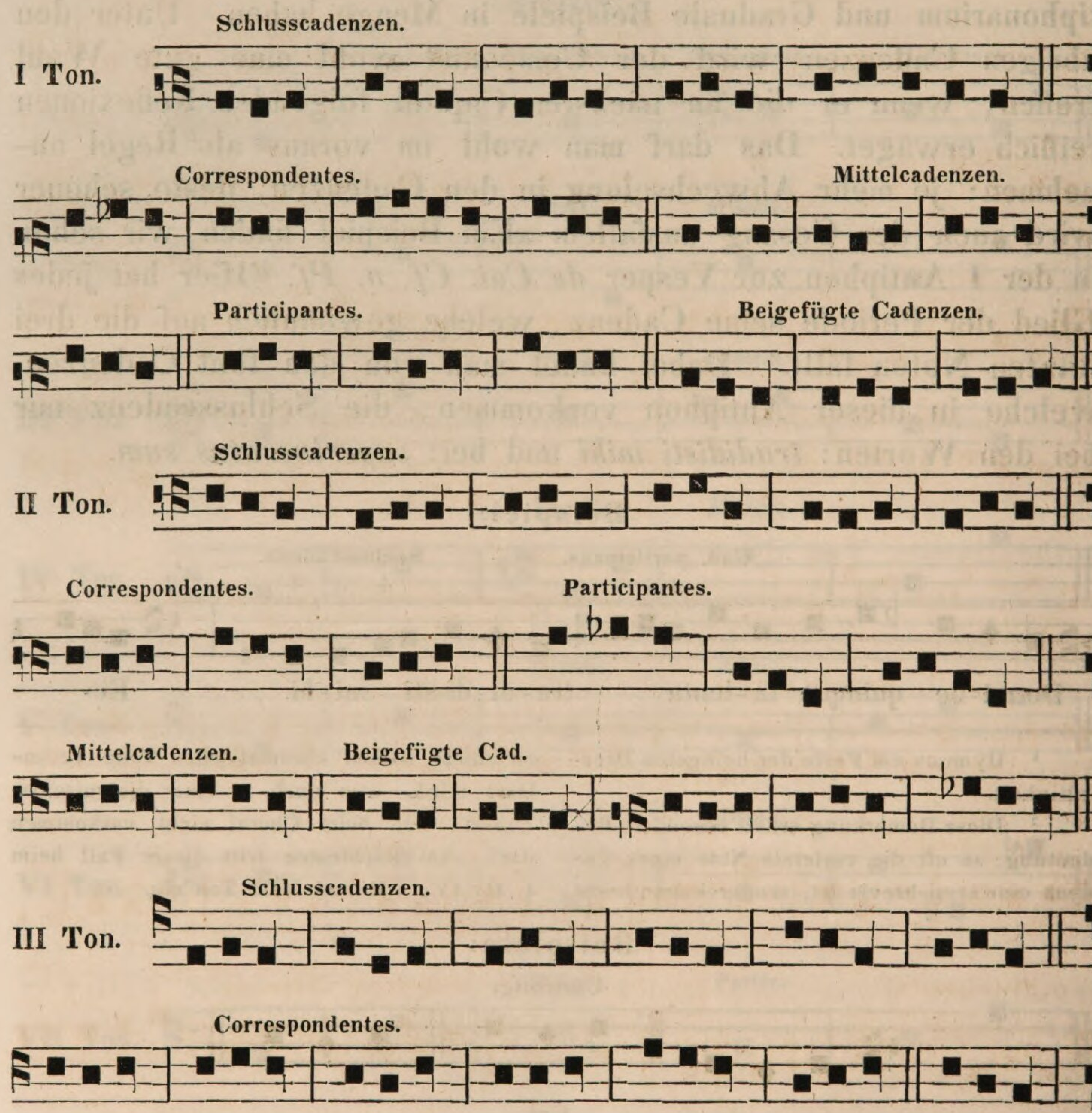
Gut.





10. Obgleich man im Allgemeinen zu den verschiedenen Cadenzen nur leise übergehen darf, so findet man dennoch bei den Schlusscadenzen der plagalen Tonarten meistens einen schroffen Uebergang.[1]

Wir führen hier einige Beispiele von Cadenzen aus allen Tonarten an:



1 Vgl. oben S. 114.

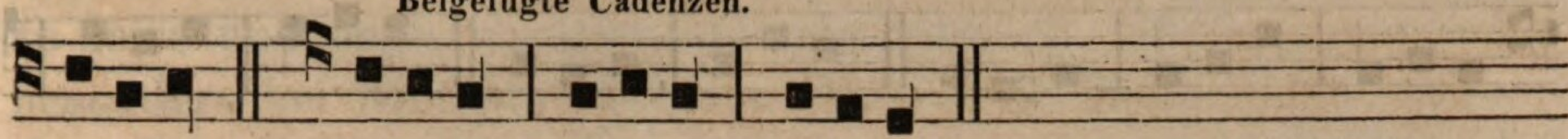
Mittelcadenzen. Participantes inferiores.



Participantes superiores.



Beigefügte Cadenzen.



Schlusscadenzen.

IV Ton.



Correspondentes.

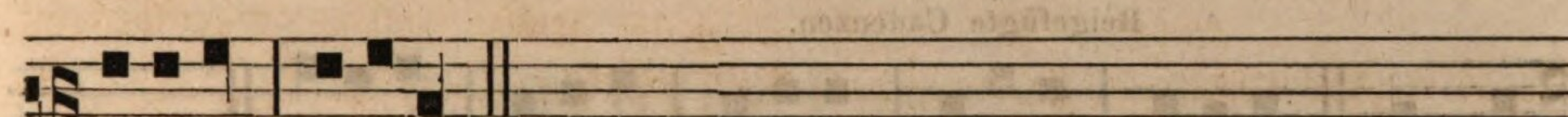


Participantes.



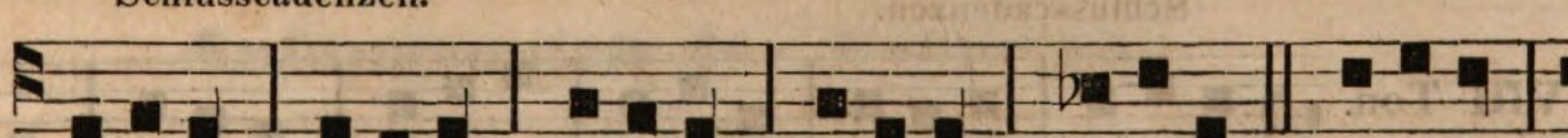
Mittelcadenzen. Beigefügte Cadenzen.





Schlusscadenzen.

V Ton.

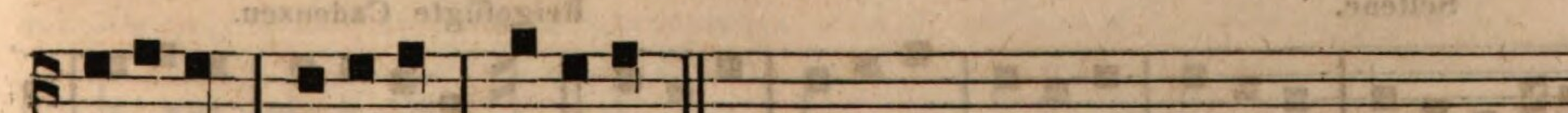


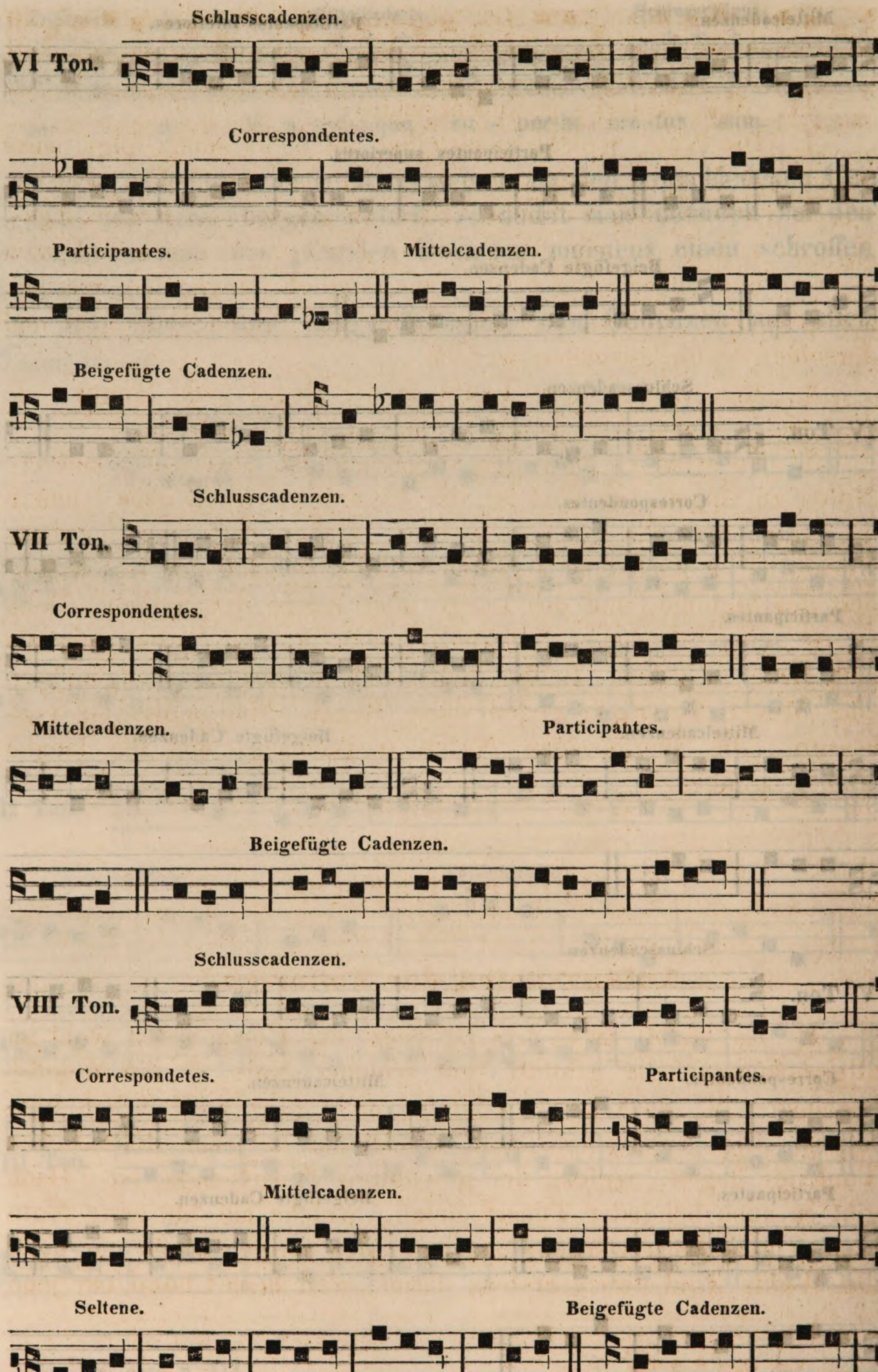
Correspondentes. Mittelcadenzen.



Participantes. Beigefügte Cadenzen.






Schlusscadenzen.
VI Ton.
Correspondentes.
Participantes.
Mittelcadenzen.
Beigefügte Cadenzen.
Schlusscadenzen.
VII Ton.
Correspondentes.
Mittelcadenzen.
Participantes.
Beigefügte Cadenzen.
Schlusscadenzen.
VIII Ton.
Correspondetes.
Participantes.
Mittelcadenzen.
Seltene.
Beigefügte Cadenzen.



11. Man bemerke noch Folgendes:

1. Die Note, welche unmittelbar auf eine Cadenz folgt, muss immer mit leichter, ungezwungener Stimme angehoben werden, wie in vorstehenden Formeln. Eben so müssen die Ergänzungs-, Neben- und Zwischennoten zwischen den verschiedenen Cadenzen so leise und ungezwungen, als nur möglich, angegeben werden, besonders bei Stellen, wo eine Reihe von Noten über einer und derselben Sylbe gesungen werden.

2. Man mache diese Läufe in der Regel nicht länger, als dass sie in einem Athemzuge können gesungen werden.

3. So wohl es bisweilen angebracht ist, über a-e-o mehrere Noten zu singen, so übel ist der Eindruck, wenn über i und u die Noten zu sehr gehäuft werden. Daher darf man für diese Vocale nur 2 höchstens 3 Noten wählen, je nach der Beschaffenheit der Melodie, und der Länge oder Kürze der Sylben. Denn es ist schon überhaupt fehlerhaft, einer kurzen Sylbe mehr als eine Note zu geben. Leider finden sich in unsern Gesangbüchern eine Menge Verstösse gegen diese Regel. Man sollte sie verbessern, die überflüssigen Noten wegnehmen, und die langen Sylben zufügen.

Drittes Capitel.

Anfangsnoten der Tonarten.[1]

1. Es bleibt zwar dem Belieben des Componisten wohl im allgemeinen anheim gestellt, mit welcher Note er die Melodie beginnen will, doch kann er hierbei nicht ganz willkührlich verfahren. Die Anfangsnote muss wenigstens in jener diatonischen Tonleiter liegen, welche der gewählten Tonart eigen ist. Dann gibt es auch bei jeder Tonart einige, welche nie als erste Note können genommen werden; und unter den übrigen bleibt nur noch die Wahl. Und dieses erstens darum, weil beim Choral nur jene

[1] Vgl. oben S. 137 u. f.

die Anfangsnote sein kann, welche mit der Finale, oder Hauptnote und der Dominante harmonirt. Solche sind nach Beschaffenheit der Tonarten die Terz, Quint und Sext. — Zweitens, weil zwischen dem Schlusse (Anfange) einer Antiphon zum Beispiele, und dem Anfange (Schluss) eines nach ihm zu singenden Psalmes ein gewisses Verhältniss besteht.[1] Somit gibt es für die Anfangsnoten bestimmte Grenzen bei jeder Tonart.

Der I Ton kann anheben mit c, — unter der Finale, — mit d—f—g oder a.

Der II Ton mit a und c — unter der Finale, — mit d, selten mit e; und höchst selten mit f.

Der III Ton mit e, selten mit f,[2] mit g und c am meisten.

Der IV Ton mit c und d — unter der Finale, — mit e—f—g—a. Doch die beiden letzteren sind selten.

Der V Ton mit f—a—c.

Der VI Ton mit c und d, — unter der Finale, — und mit f. Die beiden erstern sind wenig gebräuchlich.

Der VII Ton mit g—a—h—c—d. Doch kommt a selten vor.[3]

Der VIII Ton mit c—d—f— unter der Finale, und mit g—a—c. Die gebräuchlichsten Anfangsnoten sind g und c, letztere über der Finale.

Uebersichtliche Darstellung aller Anfangsnoten der VIII Tonarten.



[1] Vgl. oben S. 130, 137.

[2] Hievon haben wir z. B. einen Beweis beim Introitus: cognovi aus dem Coi. nec. Vg. nec. Mart.

[3] Siehe die Antiphon in der ersten Vesper der Geburt des h. JOHANNES des Täufers: Ipse praeibit.

2. Bisweilen ist die Transposition der Tonarten nothwendig. Wir verweisen den Leser in dieser Beziehung auf das, was wir hierüber im VI. Paragraphen des ersten Theiles unseres Handbuches, Seite 115, angeführt haben. Da wird er hinreichende Auskunft finden.

Viertes Capitel.

Ueber die Anwendung der verschiedenen Tonarten.

1. Der Componist wird im Anfange den Ton und den Umfang wählen, in welchem sich die Melodie fortbewegen soll, nämlich einen *Tonus perfectus* oder *imperfectus*, *superabundans* oder *mixtus*, etc. Zu diesem Ende mus er die Natur seines Gegenstandes wohl überdenken. Hat er nicht viele Worte in Noten zu setzen, so wird er einen *tonus imperfectus* wählen, und dabei alle Haupteigenthümlichkeiten, und die vorzüglichsten Cadenzen anbringen. Hat der Text im Gegentheile viele Worte, Sätze und Gedanken, so wird er einen *tonus perfectus,* oder wenn es ihm gut scheint, einen *superabundans* nehmen.

2. Vorzüglich muss er bei seiner Wahl Bedacht nehmen auf den grossen Unterschied, welcher besteht zwischen: *Antiphonen* — *Responsorien* — *Kyrie* — *Alleluja* — *Graduale* — *Tractus* — *Vers* — *Offertorium* — *Communio* — *Sequenzen* — *Hymnen,* u. s. w.[1]

Die Antiphonen fordern für die Quantität der Sylben, ich möchte sagen, abgemessene Noten. Die Melodieen dürfen nicht den Umfang von vier Noten überschreiten, besonders nicht bei den Antiphonen *ad magnificat.*

Die Responsorien können einen grössern Umfang haben, besonders wenn bedeutungsvolle Worte vorkommen, welche mit Nachdruck sollen hervorgehoben werden, was hier nicht selten der Fall ist.

[1] Francon (L. I, C. 8.) macht folgende Bemerkung: »sanctum Gregorium in nocturnis »responsoriis vehementer et dissolutè somno- »lentos ad vigilandum hortari: in antiphonis »plane atque suaviter sonare: in introitibus »quasi voce praeconis ad divinum officium »evocare: in alleluja et versibus divino jubilo »dulciter gaudere: in tractibus et gradualibus »protensè atque humiliter procedere: in offer- »toriis et communionibus quamdam servare »mediocritatem.«

Die **Introitus** sind meistens beschränkt in Rücksicht der Noten, stehen jedoch in einem *tonus perfectus*. Hier hüte man sich vorzüglich vor langen Läufen über einer Sylbe.

Die Ausdehnung des **Kyrie** richtet sich nach der grössern oder geringern Feier des Festes.

Die Melodieen des **Alleluja** dauern meistens viel länger, weil das *Alleluja* ein Jubel, ein Erguss der Freude ist, welcher die Seele des Menschen zu jenen ewigen Freuden des andern Lebens emporschwingt (vgl. oben S. 97).

Die **Gradualen** sind gewöhnlich in einem *tonus perfectus, superabundans* oder *mixtus* geschrieben. Sie sind meistens der Ausdruck eines zerknirschten demüthigen Herzens, das aber noch Hoffnung hat (vgl. oben S. 96).

In den **Offertorien** und **Communionen** findet man verschiedene Tonarten. Doch ist der *tonus imperfectus* vorherrschend, ausgenommen nur jene Stellen, welche besonders hervorgehoben werden sollen. Hiervon finden wir ein schönes Beispiel in der *communio: fidelis servus*, wo die Melodie über dem Worte *tritici* bis zur unvollkommenen[1] Quart des VII Tones steigt, um nämlich die Fülle der Verdienste auszudrücken, welche der Heilige in Vergleich zu der ausgestreuten Saat sich erworben.

Das **Gloria**[2] und **Credo**[3] will nur wenige Noten über einer Sylbe, und leidet da am wenigsten lange Passagen. Sie behalten gewöhnlich denselben Ton. Ihre Schluss- und correspondirenden Cadenzen wiederholen sich gern, und meistens haben sie einen *tonus perfectus* oder *superabundans*.

Die **Hymnen** haben in der Regel wenig Umfang, darum werden diese vorzugsweise in einem *tonus imperfectus* mit einer Cadenz in jedem Verse geschrieben.

3. In allen Fällen, bemerken wir noch zur Wiederholung, muss das Streben des Componisten dahin gehen, einen solchen Wechsel von Tönen zu wählen, durch welche der Geist und Inhalt der Worte sich am treffendsten ausspricht. Dieses ist das Ziel, das die Neuern nicht selten ganz verfehlen.

Darum ist das Studium des Characters jeder Tonart, der Natur und des Gesammt-Eindruckes (des Textes) des Liedes eine unerlässliche Vorarbeit. So sollen die **Responsorien** den

[1] Vgl. Cap. V. [2] Vgl. S. 166. [3] Vgl. S. 187.

Gleichgültigen, Trägen aufwecken, und zum Lobe des Herrn antreiben.

Die Antiphonen sind durch ihren milden und erhabenen Character den Neubekehrten ein leiser Antrieb, nur muthig und furchtlos den betretenen Weg der Busse fortzuwandeln.

Der Introitus verspricht Gnade denen, die auf dem Wege der Tugend wandeln, und muntert sie auf, sich ganz dem Dienste Gottes zu widmen. Die Gradualen, welche durchgehends in authentischen Tonarten geschrieben, welche mit plagalischen vermischt sind, bezeichnen sehr treffend durch die tiefen Töne die Demuth, und erheben sich bis hoch in die authentischen Töne, um nach oben, auf die ewigen Belohnungen hinzuweisen, womit unsere Demuth und unsere Mühen sollen gekrönt werden. — Die Tractus rufen auch zur Busse. — Das Alleluja stimmt zur Freude und die Melodie des Offertorium und der Communio muntern uns auf zur Uebung guter Werke und zum Ausharren bis zum Ende.

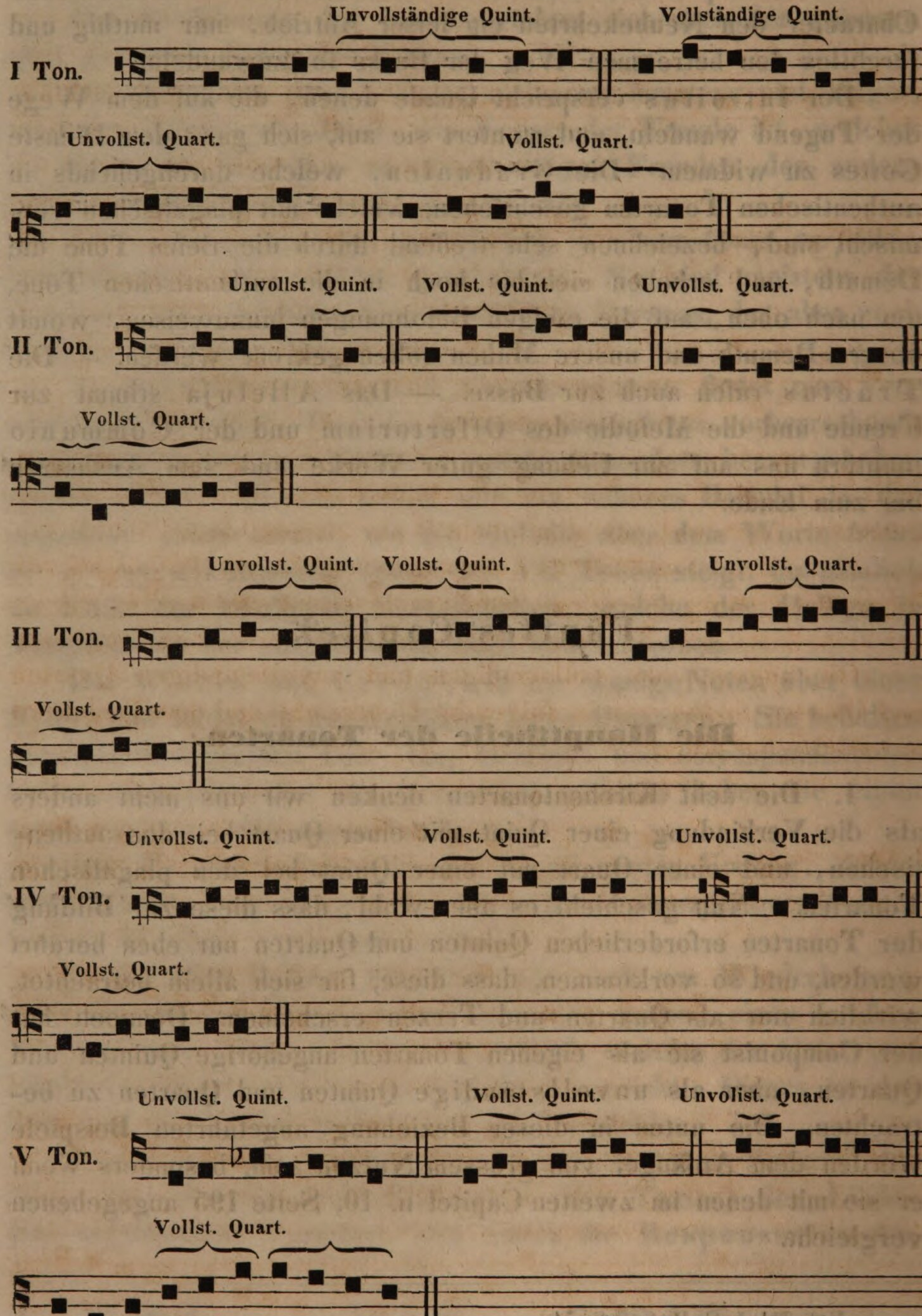
Fünftes Capitel.

Die Haupttheile der Tonarten.

1. Die acht Kirchentonarten denken wir uns nicht anders als die Verbindung einer Quint mit einer Quart bei den authentischen, und einer Quart mit einer Quint bei den plagalischen Tonarten.[1] Nun geschieht es aber wohl, dass diese zur Bildung der Tonarten erforderlichen Quinten und Quarten nur eben berührt werden, und so vorkommen, dass diese, für sich allein betrachtet, wirklich nur als Quarten und Terzen erscheinen. Dennoch hat der Componist sie als eigenen Tonarten angehörige Quinten und Quarten, aber als unvollständige Quinten und Quarten zu betrachten. Die unten in dieser Beziehung angeführten Beispiele werden dem Anfänger von grossem Nutzen sein, besonders wenn er sie mit denen im zweiten Capitel n. 10, Seite 195 angegebenen vergleicht.

[1] Vgl. Thl. I. C. II. §. 2 S. 74.

Beispiele unvollständiger Quarten und Quinten.





Die angegebenen vollständigen und unvollständigen Quarten und Quinten finden wir in folgender Uebersicht und den Tonleitern in gedrängter Kürze:





2. Man sieht gleich, dass es hierbei nur auf die Kenntniss der Quinten und Quarten, als Bestandtheile der Tonarten, ankommt. Darum legten wir hierauf immer so viel Gewicht.

3. Wir führen zum Schlusse noch eine Melodie an, die alle regelmässigen Tonarten mit ihren Haupteigenthümlichkeiten in sich schliesst.



ANHANG II.

Bemerkungen für die Organisten.

Da der Choralgesang in der Regel mit der Orgel begleitet wird, so hängt sicher dessen gute oder schlechte Ausführung grossen Theils von dem begleitenden Organisten ab.

Wir beabsichtigen hier keineswegs eine vollständige Anleitung für Organisten zu schreiben, sondern wollen ihnen nur in Bezug auf das Orgelspiel im Allgemeinen, und auf die Begleitung des Gregorianischen Gesanges im Besondern einige Fingerzeige und Bemerkungen angeben; und führen schliesslich zum bessern Verständnisse einige Beispiele an.

Es ist eine anerkannte Thatsache (und wer möchte das bezweifeln?), dass in unsern meisten Kirchen das Orgelspiel noch Vieles zu wünschen übrig lässt. Drei Hauptursachen sind es, wegen welcher diese Kunst immer mehr in Verfall gerathen ist. Die erste Ursache datirt sich aus den letzten Jahren des XVI., und den ersten des XVII. Jahrhunderts. Aufklärung und Fortschritt, oder Mangel an Sinn für ernste, würdevolle und höhere Dinge, und ein Streben nach blossem Sinnengenusse war diese erste Ursache. Seitdem man angefangen, den Gesang mit allerlei Instrumenten ohne Auswahl zu begleiten, musste nothwendig in Folge dessen die Kunst des Organisten in den Hintergrund treten, und weniger gepflegt werden, schon darum weil man auf diese wenig mehr achtete, und dadurch den Organisten gewiss nicht aufmunterte, und im Gegentheile die Begleitung mit den allerlei Tonmaschinen mit aller Neugierde und Bewunderung anstaunte.

Auch sind wir der Meinung, dass seit dieser Epoche die tüchtigsten Organisten, wenn wir Einige ausnehmen, sich in jene Kirchen zurück gezogen haben, wo diese genannte Instrumentalmusik gar nicht, oder doch nur selten in Anwendung kam. Von daher schreibt sich auch das unbestreitbare Uebergewicht der deutschen Organisten her über die andern Länder. Man vergleiche nur die Französischen, Italienischen oder Belgischen Organisten mit den Deutschen, und man wird Letzteren, gern oder ungern, den Vorzug einräumen müssen. Wer möchte in Frankreich und Belgien sich messen können mit den Deutschen: Hasse, Rochlitz, Zachau, Reinken, Eberlin, Rink, Albrechtsberger, C. M. von Weber, Mozart, Händel, Beethoven, J. S. Bach? . . . Sogar Holland, wo doch sicher die Musik nicht so viele Fortschritte gemacht hat, als in Belgien, steht doch in Bezug auf Orgelspiel höher. Daher glauben wir den Schluss ziehen zu dürfen, dass der übertriebene Gebrauch der Instrumentalmusik in den Kirchen einem guten Orgelspieler sehr hinderlich gewesen sei.

Die beiden andern Ursachen, welchen wir begegnen, stehen mit der ersten in Verbindung, und sind eine nothwendige Folge derselben. — Mit dem Verschwinden guter Organisten verfielen auch die classischen Institute, die Schulen, wo Zöglinge für diese Kunst ihre Ausbildung erlangen könnten. Es ist nicht möglich dass einer von selbst ein tüchtiger Organist werde. Er bedarf einer längern und geschickten Leitung, und muss sich lange practisch üben. Es stehen, wir müssen es gestehen, und wünschen, dass man hierauf sein besonderes Augenmerk richte, dem Wiederaufblühen der Kunst des Orgelspiels grosse Hindernisse entgegen. So ist es ein grosses Hinderniss, dass man so wenig zur Aufmunterung deren thut, welche durch schnelle und besondere Arbeiten trachten sollen sich auszuzeichnen. Das ist die dritte Ursache. — Will man sich hievon überzeugen, braucht man nur zu bedenken, dass in der Regel der Gehalt für den Organisten zu schwach ist um davon bestehen zu können, und dass der Organist sein Amt nur als eine Nebensache betrachtet, auf die er sich wohl nicht durch ein gründliches Studium vorbereiten und sich nicht mit allem Eifer verlegen brauche. Daher ist leicht zu begreifen, dass man, so lange für den Organisten nicht ein hinreichender Gehalt ausgeworfen wird, auch nur zu geringen Ansprüchen an ihn berechtigt ist. Dazu kommt noch, dass die meisten

Organisten-Stellen, selbst oft in den Dom- und Collegiat-Kirchen mit Pianisten besetzt werden, die in der für sie unentbehrlichen Tonsetzkunst ganz unerfahren sind, und darum nie ihre Stellen ausfüllen können. — Will der Organist den Ansprüchen der Kunst an ihn genügen, so muss er, denken wir, begleiten und aus dem Stegreife spielen können. Zur Begleitung des Gregorianischen Gesanges reicht aber die Kenntniss der Dur- und Molltonarten, welchen die Choralmelodieen sich mehr oder weniger nähern, nicht aus. Dazu einige Noten oder Töne angeben, unter dem schönen Namen: Accorde, die er so auf's Gerathewohl greift, ohne eine Idee von Harmonie und ihren Regeln zu haben, das ist keine gute Begleitung. Steht es ihm wohl frei, über Eine Note in der Choralmelodie eine Menge von Tönen zu spielen, und gleichsam Läufe und Variationen über die Melodie als Thema zu spielen? Darf er das Pedal gebrauchen oder nach seinem Belieben unbenutzt lassen, da doch der rechte Gebrauch desselben dem Gesange viele Kraft und Schönheit verleihet?... Wenn wir die tägliche Erfahrung zur Hand nehmen, so möchte die Beantwortung dieser Fragen, und unser Urtheil über einen grossen Theil der Organisten wohl nicht sehr günstig ausfallen. Sehen wir von der andern Seite auf die Anforderungen dieser Kunst, so glauben wir folgende Behauptungen aufstellen zu müssen:

Da der Choralgesang ein kirchlicher Gesang ist, und selbst seiner Natur nach ganz einfach und ernst ist, so fordert er vor Allem eine mit seiner höchst einfachen Einrichtung übereinstimmende Begleitung. Wie der Sänger aus Achtung gegen das christliche Alterthum und seine Leistungen auch nicht eine Note hinzufügen, und sie mit der grössten Einfachheit wiedergeben muss, ohne die Melodie durch die gewöhnlichen Verzierungen einer modernen Musik zu verschönern?; eben so darf der Organist nur ganz einfache und gut gewählte Accorde nehmen, und nicht nach jenem leichten, aber dem Gesange eben so nachtheiligen Verdienste haschen, das er sich durch zu gefüllte und künstliche Accorde erwerben könnte. Solche Behandlungen und Begleitungen mögen auf dem Klavier angebracht sein, aber beim Choral entstellen sie den Text des Gesanges, hemmen seine Wirkung, verwirren die Gläubigen, stören dieselben in der Andacht, und entfernen so immer weiter von dem Ziele, zu welchem der Gesang und die Orgel und alle Ceremonien beim Gottesdienste uns hinführen und

leiten sollen. Und es ist höchst strafwürdig, um unter andern nur mit dem gelehrten Cardinale Bona (*Div. psalm.* C. XVII. §. II, Nr. 5) zu reden, das zur Belustigung und zum Ohrenkitzel einiger weniger Zuhörer zu missbrauchen, was die heiligen Väter zur Erbauung des Volkes Gottes (und *ad majorem Dei gloriam*) gebrauchten. Darum ertöne die Orgel mit solchem Ernste und mit solcher Mässigung, dass sie nicht alle Aufmerksamkeit auf sich richte, sondern dass sie die Andacht der Gläubigen nur noch mehr auf die Worte und den Sinn des Gesanges hinweise. Denn das ist immer der Zweck der heiligen Musik — dass sie zu jenen durch den Text ausgesprochenen Gesinnungen und Gefühlen vorbereite, und das Gemüth in diejenige Stimmung versetze, die es vorzüglich zu einem fruchtbaren Boden für die Religionslehren macht, und dass sie es darin unterhalte. (Vgl. Augustin Confess. L. X, c. 33). —

Von diesem ersten und wesentlichen Grundsatze muss man immer ausgehen, wenn man auf eine gute Orgelbegleitung bedacht sein will. Da nun der Kirchengesang nothwendig nur Consonanzen enthält, und einfach und einförmig ist, so muss man ja auch eben so nothwendig in der Begleitung die Dissonanzen vermeiden, und sie möglichst einfach machen. Darum vermeide man die übermässige Fülle von Noten, Läufen, Accorden und andern Modulationen, sondern nehme nur so viele, als gerade der Natur des Gesanges angemessen und zur Verbindung der Accorde erforderlich sind. Gehen wir nun zur Anwendung dieser Regeln.

Wie bringt man diese Regeln zur Ausführung?

Wer sieht nicht schon gleich im Anfange ein, dass man um einen guten Bass zum Gesange zu wählen, mit den Regeln des Contrapunctes, mit der Tonsetzkunst muss vertraut sein? Muss man ferner nicht die Kunst verstehen, zu der Melodie- und Bass-Note andere passende hinzu zu nehmen, um ein Ganzes, einen richtigen Accord zu bekommen? Und wie will der Organist alles dieses zu Stande bringen, wenn er nicht in den beiden Zweigen seiner Kunst, die sich gegenseitig ergänzen müssen, hinreichend bewandert ist? Wir möchten sogar behaupten, dass ein Organist die Regeln der Harmonie besser kennen muss als jeder andere Musikus, und zwar darum, weil er entweder für jeden Gesang eine ausführliche Begleitung haben müsste, was wohl sehr selten

eintrifft, oder weil er eine solche in jedem Augenblicke aus dem Stegreife zu spielen bereit sein muss, oder, weil er die vorliegende Melodie oder Begleitung in jeder beliebigen Höhe oder Tiefe muss ausführen können. Ohne die besprochenen Vorkenntnisse wird er jedoch hierin nichts leisten.

Ich weiss wohl, dass man einem Organisten, welcher sich genau nach den Regeln der Tonsetzkunst richtet, leicht den Vorwurf machen wird, dass er zu eintönig sei, und durch seine Einfachheit am Ende ermüde; und dass es, um dieser Eintönigkeit auszuweichen, wünschenswerth sein müsse, auf eine weniger traurige und ernste, und auf eine mehr fröhlichere und aufgeräumtere Weise zu begleiten. Man wird diese Einwendungen um so eher machen, weil eine kühne, freie Behandlung der Orgel, wie beim Klavier, viel leichter ist, als eine nach den Regeln des Tonsatzes, der Harmonie und der Composition eingerichtete gediegene Uebung. Wem das Gesagte noch nicht genügen sollte, der überdenke noch dieses: Darf wohl der Organist glauben, die Begleitung durch künstliche Wendungen besser machen zu können als die Melodie ist, wenn letztere z. B. ein höchst einfacher Orations-Ton wäre, wie er von Männern festgesetzt ist, die ganz gewiss recht gut wussten, wie man durch den Gesang den christlichen Cultus erhöhen müsse? Eine Melodie, deren Tonsystem wenigstens einem berühmten Papste seine Einrichtung verdankt, einem grossen Manne, dem gewiss die gewöhnlichen und auch die aussergewöhnlichen höhern Einsichten nicht fehlten? Wie passt denn eine künstliche bunte Begleitung zu einem einfachen Gesange, der von der Kirche approbirt und eingeführt ist, die (und wer möchte daran zweifeln) allein das Recht hat, alles das anzuordnen und zu überwachen, was die Abhaltung des Gottesdienstes betrifft? — zu einem Gesange, — der eben wegen seiner Einfachheit und seiner ernsten und erhabenen Wirkungen ganz besonders geeignet ist, jenem Ziele, das die Religion verfolgt, entgegen zu führen. Oder, sollte man es vorziehen, so frage man nur christlich aufgeklärte Männer, die einen kirchlichen Sinn und Geschmack haben, ohne dass sie gerade Muster der Frömmigkeit sind, was für einer Begleitung sie bei kirchlichen Gesängen den Vorzug geben. Alle stimmen darin überein, dass die Kirche kein Theater oder Concertsaal ist, dass die ernsten Töne und Melodieen des Choralgesanges keine Arien und Romanzen

sind, und dass die Orgel, dieses erhabene und majestätische Instrument keine Guitarre oder Piano ist, und auch nicht als solche behandelt werden darf. Nichts wäre leichter, als unsere Aussagen und Behauptungen durch eine Menge von Auctoritäten zu bekräftigen. Wir könnten viele Männer anführen, berühmte Päpste, heilige Bischöfe, Concilien, Philosophen, Gelehrte, Musiker, Organisten mit ihren Lehrbüchern, Katholiken und Protestanten, die bei Anhörung eines schönen Choralgesanges in Staunen geriethen, dessen erhabene Einfachheit sie um so mehr ergriff, als er mit der Orgel eben so einfach begleitet wurde; wogegen ihnen von der andern Seite eine überladene, überfüllte Begleitung nach modernem Geschmacke immer zum Aerger war.

Wir wollen nun in Rücksicht auf die Begleitung näher auf die Praxis eingehen.

Es gibt einige Musiker, welche die Orgelbegleitung der VIII Kirchentonarten nach Dur- und Molltonarten im Figural-Systeme einrichten wollen, weil jene mit diesen, wie sie meinen, übereinkommen. Nimmt man nun — a — als die gemeinschaftliche Dominante an, so begleiten sie den I Ton in D Moll; den II und III Ton in Fis Moll; den IV Ton in A Moll, schliessend in E Dur; den V in D Dur; den VI in F Dur; den VII in D Dur und den VIII in A Dur, schliessend in E Dur. — Unseres Erachtens kann man diese Regel gar nicht anwenden, da zwischen zwei ganz verschiedenen Sachen ja gar keine Gemeinschaft Statt haben kann. Und in der That finden wir hier die grösste Verschiedenheit. Die Dur- und Molltonarten im Figural-Systeme sind eine Zusammenstellung von diatonisch-chromatischen Tönen, während die Tonleitern der Gregorianischen Choral-Tonarten nur diatonische Töne zulassen, wie wir früher ausführlicher angegeben haben. Wir stellten diese Behauptung auf, und zeigten wie wir hierin mit denen, welche den Kirchengesang einführten, einrichteten und ihm seine Vollendung gaben, und mit den berühmtesten Männern aller Jahrhunderten genau übereinstimmten. Wenn nun auch manche der angegebenen Männer diese Theorie und Regel für den Gesang festhalten, so scheinen sie sich doch bisweilen nicht consequent zu bleiben, wenn es auf die Begleitung dieser Gesänge ankommt, weil, sagen sie, der Choral mit Hülfe der neuern Harmonie, bei der doch nur die neuern (Dur und Moll) Tonarten und Tonleitern vorkommen.

Um aber die Unrichtigkeit dieser Behauptung nachzuweisen bemerken wir nur Folgendes:

1. Wird man wohl die alten Tonleitern des Gregorianischen Gesanges nach den neuern Tonarten modeln und ändern dürfen? Das ist vernünftiger Weise nicht anzunehmen, wenn man bedenkt, dass die Harmonie nur als Begleitung, als Mittel, als Zusatz und Nebensache betrachtet werden muss. Und wenn es wahr ist, dass die Nebensache sich nach der Hauptsache richten muss, *accessorium sequitur suum principale,* so geht auch der Gesang vor, und die Harmonie begleitet, und folgt ihm immer nach, und nicht umgekehrt, *vice-versâ.*

2. Wer wird auch wohl auf Kosten der neuern Harmonie den Unterschied zwischen den Kirchentonarten (schon unter sich) und besonders den charakteristischen Unterschied zwischen dem Tonsysteme des heil. Gregor und dem der neuern Musiker willkührlich aufheben? Denn behandelt man die VIII Kirchentöne in der (Orgel-) Begleitung ganz wie die Dur- und Molltonarten, so hat man nicht mehr VIII, sondern nur II Tonarten, die nur verschieden transponirt sind. Die Natur (Verschiedenheit und Character) der verschiedenen VIII Töne stützet sich ja gerade auf die verschiedenen Lagen der Halbtöne, die hier 8fach, bei den neuern Tonarten im Figuralsystem nur 2fach ist, je nach Dur- und Moll.

3. Setzt man die Figural-Tonarten an die Stelle der Gregorianischen oder Choraltonarten, so verwechselt man zwei ganz verschiedene Gattungen mit einander, und nimmt die neue für die alte, die profane für die heilige, und zwar mit allen ihren gewiss nichts weniger als vortheilhaften Folgen.

Diesen Irrthümern gegenüber geben wir daher für den begleitenden Organisten folgende Regeln an:

1. Will man den Choralgesang nach der neuern Harmonie begleiten, so ist vor Allem nothwendig, dass die Melodie sowohl im Ganzen als auch im Einzelnen unverändert so bleibe, wie sie uns vom grauen Alterthum überliefert, und von der Kirche allein als ächt und gültig, möchte ich sagen, überliefert wurde. Und dieses muss um so eher beachtet werden, da es

2. sehr wohl möglich ist, den Choral nach der Harmonie zu begleiten, ohne seiner ursprünglichen Reinheit und Verfassung

Eintrag zu thun, und ohne grosse Septimen (vergl. oben S. 43) und Empfindelei verrathende Noten zu gebrauchen.[1]

3. Wäre es auch wirklich erwiesen, dass die Harmonie in der Figuralmusik mit dem Gregorianischen Tonsysteme ganz unvereinbarlich wäre, so würde daraus nur folgen, dass man sich ihrer zur Begleitung der Kirchengesänge weit eher gar nicht bedienen sollte, als die gesetzlich eingeführten Tonarten des heiligen AMBROSIUS und GREGOR bei Seite zu setzen. Denn soviel leuchtet wohl Jedem ein: diese Tonarten können nur durch dieselbe Auctorität aufgehoben werden, durch welche sie auch aufgestellt und eingeführt sind.

Nur eine scheinbar erhebliche Einwendung könnte man noch vorbringen, nämlich: dass es doch fast allgemeiner Gebrauch sei bei den Organisten, den Choral nach den neuern Regeln der Harmonie zu begleiten. Doch wird hiedurch wenig bewiesen.

Geben wir auch zu, dass dieser Gebrauch, *usus*, oder vielmehr

[1] „Die Kirchentonarten, sagt CASTIL-„BLAZE (Dict. de mus. art. tons de l'Eglise) „sind den Gesetzen im Figural-Tonsysteme „nicht unterworfen. Im Choral kennt man „keine Mediante oder sehr gefühlvolle Noten, „die Tonarten sind wenig beschränkt (nicht „auf 2 T., Moll und Dur), und man lässt die „halben Töne da stehen, wo sie in der dia-„tonischen Folge ihre natürliche Stelle haben.“

LESUEUR sagt in seiner Abhandlung (d'une musique une, imitative, etc.) über die Verbindung und Verwandtschaft der neuern Musik mit dem alten Choral: „Man hüte sich „wohl, dass man durch die neuere Musik den „Choral nicht verfälsche, und ihm keine zärt-„lichen sensiblen Noten beifüge, die er nicht „verträgt, man würde ihn dadurch seiner „alten Würde nur mehr oder weniger be-„rauben“ u. s. w. —

„Der Choralgesang unterscheidet sich von „der modernen Musik wesentlich durch die „Tonfolge und hat mit ihr nur zufällige Aehn-„lichkeit. Bei der Figural-Musik muss jedes „Tonstück bei allen Absätzen und jedem „Schlusse in der Tonica, oder dem Grundtone „seiner Dur- oder Molltonart schliessen. Beim „Choral ist es anders. Wenn auch hier die „Melodie auf eine Hauptnote ihres Modus „ausgehen muss, so folgt daraus nicht, dass „diese Schlussnote der Grundton (wenigstens „gebräuchlichen) Dur- oder Moll-Tonart ist. „Man sieht aus diesen einzelnen Details, dass „die Tonarten im Choral eine ganz andere „Beschaffenheit und Richtung haben, als im „Figural. — Auch verfährt man sehr irrig, „wenn man die einen durch die andern er-„klärt: und doch geschieht dieses von so „vielen Musikern, welche sich in die Kirchen-„musik mischen, und mit dieser oberflächlichen „Erklärung sich begnügen. — Wir müssen es „gestehen, dass es einen grossen Leichtsinn, „oder eine eben so grosse Unkunde verräth, „wenn man ohne weiteres solche irrige und „unvollständige Erklärungen annimmt oder „ertheilt. (CHORON. nouv. man. compl. de „musiq. P. II. T. III. L. VIII. Seit. I. Ch. I.).“

Bemerken wir noch, dass dieser gelehrte Musiker auch in der Praxis zeigte, was er in der Theorie lehrte. Um sich hievon zu überzeugen, braucht man nur seine méthode concertante de musique zur Hand zu nehmen, wo er die sensiblen Noten sorgfältig vermeidet (tons de l'Eglise ou tons du plain-chant, p. 201.).

Missbrauch, *abusus* bereits ziemlich allgemein geworden ist, so müssen wir doch gestehen:

1. Dass innere Gründe nicht durch die Uebertretung Vieler können widerlegt werden, wenn man noch bedenkt:

2. Dass diese irrige Begleitung nicht so sehr alt ist, und — dass sie grösstentheils entweder durch den Eigensinn der Sänger aufgekommen ist, welche das Gregorianische Tonsystem, das sie wenig ansprach, mit der Figuralmusik vermengten, weil diese ihnen mehr behagte; oder durch die mangelhafte oder irrige Kenntniss der Organisten in der Harmonie-Lehre, oder endlich durch den falschen irrigen Geschmack der Einen oder Andern entstanden ist.

Dabei bleibt es immer wahr, dass zwischen den Grundbestandtheilen der musikalischen Tonleitern und der des heil. Gregor ein wesentlicher Unterschied besteht, und folglich diese beiden nicht können vereint werden, und sich gegenseitig ausschliessen.

Es ist fast überflüssig noch eine andere Einrede zu erwähnen, die oft genug gehört wird; nämlich: Aber begleiten ohne gefühlvolle Noten, sagt man, das geht nicht, dass lautet barbarisch. — Doch man verstehe uns nur recht:

Vorerst verwerfen wir keineswegs die sensiblen Noten in den Zwischenparthien eines Accordes, nur müssen sie so gewählt sein, dass durch sie der Sänger nicht irre geleitet wird, das heisst, er darf dadurch nicht in Gefahr kommen diesen Ton auch zu singen. Und dann, antworten wir denen, welche uns diese Einrede machen: Es wird euch unsere Begleitung gewiss gefallen, ihr werdet sie sogar schön und der Melodie des Gesanges ganz angemessen finden, wenn ihr nur folgende vier Bedingungen zugebet.

1. Muss man von der Nothwendigkeit einer solchen Begleitung überzeugt sein. Und unsere angeführten Gründe, meinen wir, müssen wohl vollkommen hinreichen, um zur Ueberzeugung zu führen.

2. Muss der begleitende Organist mit dem Contrapunkt und den Regeln der Harmonie vollkommen vertraut sein.

3. Müssen die Sänger den Gesang ganz genau nach der Regel ausführen.

4. Braucht man nur einige Wochen eine Probe anzustellen.

Wir beschliessen diese Angabe über die Begleitung des Choralgesanges mit einer kurzen Wiederholung des Vorhergehenden.

Der Organist vergesse nie, dass der heilige Gesang nur in

seinem rechtmässigen Tonsysteme darf begleitet werden, mit consonirenden Accorden und Modulationen aus den betreffenden Tonarten. Nichtsdestoweniger wollen wir nicht in Abrede stellen, dass der mässige Gebrauch des kleinen Septimen-Accordes wohl angebracht ist; denn wegen seiner grossen Annehmlichkeit ist er sehr geeignet, von Zeit zu Zeit die Eintönigkeit zu unterbrechen, und schwierige Stellen zu erleichtern. Dabei muss die Begleitung immer ernst sein, würdevoll, einfach, ohne Schnörkel, ohne Verzögerungen, mit einem Worte, ohne alle jene Verzierungen, welche die nur in der Figuralmusik üblichen Modulationen herbeiführen. —

Nun bleibt uns übrig anzugeben, wann der Organist zwischen den verschiedenen Theilen des Offizium spielen, oder wann er ohne den Gesang zu begleiten spielen soll.

Hier müssen wir uns nach dem Geiste und Wunsche unserer heiligen Kirche umsehen, und diese berathen. Das scheint um so nothwendiger, weil die Regeln und Beispiele, welche uns von guten Organisten hinterlassen sind, mit ihren Decreten vollkommen übereinstimmen.

Die Kirche hat auf das Orgelspiel nie so viel Werth gelegt, als es gewöhnlich von den Leuten[1] geschieht, weil dieses Instrument nur in so fern Werth hat, als es seinem Zwecke, wozu es hingestellt ist, entspricht. Diesen nun zu befördern und zu unterstützen soll sich also der Organist alle mögliche Mühe geben, und alles, was demselben entgegensteht, soll er eben so sehr bedacht sein, zu vermeiden. Er wird darum nur solche Melodieen hervorbringen, welche geeignet sind, um das Gemüth in eine fromme Stimmung zu versetzen, um das Herz in Andacht zu Gott zu erheben, um so ein kräftiges Beförderungsmittel christlicher, religiöser Gesinnung zu werden, und um die Seele zur Sehnsucht nach den himmlischen Gnaden anzufeuern, und sie zum Empfange derselben vorzubereiten, wenn der Mensch sich, darum bittend, vor dem Altare in Demuth zu Boden wirft.

Indessen „verbietet es die Kirche nicht, während dem Got-„tesdienste Orgelstücke zu spielen,... um die Zeit auszufüllen, wo „kein Gesang ist; aber sie fordert auch mit Recht, dass nur ernste „würdevolle Stücke gespielt werden, und solche, welche die

[1] „Usus organorum et horum sonus non „est faciendus tanti, quanti vulgus facit „(NAVARR. de Orat. et hor. Canon. XXV. „Nr. 46.).“

„Gläubigen erbauen und zum Gebete stimmen.... Dahin haben die „Organisten immer ihr Augenmerk zu richten; denn sie würden „sich sehr vergessen und verfehlen, wenn sie diesem erhabenen, „ich möchte sagen, heiligen Instrumente leichtfertige, oder ganz „profane Töne und Melodieen entlockten."[1]

Das Concilium von Trient, welches so viele weise Verordnungen in Betreff des Gottesdienstes erlassen hat, befiehlt ausdrücklich: Jene Musik aber, welcher entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas Schlüpfriges oder Unreines beigemengt wird... sollen die Bischöfe... von den Kirchen zurückweisen, damit das Haus Gottes wahrhaft als ein Bethaus erscheine und genannt werden könne.[2]

Diese Verordnung haben in der Folge alle Provinzial- und Diöcesan-Concilien wiederholt und eingeschärft, wenn sie auf den genannten Gegenstand zu sprechen kamen.

Das Concilium von Cöln um 1550 befiehlt den Kirchenvisitatoren sich zu erkundigen, *„num organa quid saeculare resonent,"* ob der Organist weltliche Stücke spiele?

Nachdem die Väter auf den Concilium zu Toledo (um 1566, Act. 3, Cap. XI,) von der Beschaffenheit des Gesanges, und von der in Kirchen zulässigen Musik im Allgemeinen geredet hatten, verordneten sie: Davor hüte man sich am meisten, dass ja nicht die Musik, welche zur Verherrlichung Gottes, oder zur Verkündigung seines Lobes dienen soll, theatralischen, schlüpfrigen oder Kriegs-Melodieen ähnlich werde.[3]

In den *decretis synod. dioc. Coloniensis (an. 1662. tit. III. c. 10. §. 2.* siehe *T. IX. Conc. Germ. p. 943)* heisst es: Jeder Gesang, welcher mit der Orgel oder mit andern Instrumenten begleitet wird, in der Kirche sowohl als bei den Processionen, halte sich fern von aller Aehnlichkeit mit schlüpfrigen, unreinen, militairischen und ungeziemenden Melodieen, damit das Herz auch empfinde, was der Mund singet. — Eine ähnliche Verordnung lässt das Römische Concilium v. J. 1725 (tit. XV. c. 6.) ergehen, wo[4] den Bischöfen die Sorge für einen guten Gesang dringend anempfohlen wird.

[1] Decret Sr. Eminenz des Cardinals Sterckx, Erzbischofs von Mecheln, Art. VII.

[2] „Ab ecclesia vero musicas eas, ubi „sive organo... lascivum aut impurum aliquid „miscetur... arceant (Sess. XXII de reform.)"

[3] „Sed et illud maximè cavendum erit, ne ipsius musicae sonus quid theatrale, aut impudicos amorum bellorumque classicos modulos referens, in Dei laudibus decantandis imitetur."

[4] sub poenis interea,...., cohibeant episcopi musicae magistros, organistas et can-

Das Concilium von **Münster** sagt kurz: *ut in organis non adhibeantur melodiae, quae sapiunt levitatem, vel nugas saeculares (an. 1655. T. IX. Conc. p. 825).*

Das Concilium von Augsburg um 1567 bemerkt: Da das Orgelspiel an manchen Orten ausgeartet ist, so bedarf es einer Verbesserung, damit eine üppige Modulation, welche auf die heiligen Gebete als auch Andacht der Zuhörer störend einwirkt, entfernt werde (*Conc August. 1567. Cfr. T. VII. Conc. Germ. p. 164*).

Das erste Provinzial-Concilium von Mecheln 1570 (*tit. de off. et cult. div. cap. 10.*) gedachte dieses Gegenstandes auch. Nach ihm sollen die Bischöfe nicht dulden, dass von den Organisten weichliche, theatralische Melodieen gespielt werden. Sie sollen sogar den Uebertreter in Strafe nehmen, und ihn im Wiederholungsfall mit Gefängniss bestrafen.[1]

Das Concilium von Prag i. J. 1604, vgl. *T. VIII. Conc. Germ. p. 732.* ertheilt die Vorschrift, dass während der h. Messe, oder der Vesper, oder dem sonstigen Gottesdienste die Orgel solle gespielt werden, um die Gläubigen zur Andacht zu stimmen, ohne jedoch im Geringsten etwas Unanständiges oder Weltliches einzumischen.[2]

Der Papst Benedict XIV. drückt sich hierüber in einem Rundschreiben an alle Bischöfe des Kirchenstaates vom Jahre 1749 eben so deutlich aus. Er ermahnt die Bischöfe sehr nachdrücklich, kein Orgelspiel zu dulden, das einen profanen, leichtsinnigen oder theatralischen Character verräth, und unterstützet seine Ermahnung durch die wichtigsten Auctoritäten (*bullar T. III.*)

Der Cardinal Patrizi, der Generalvikar Sr. Heiligkeit, Gregors XVI, verbietet in einer Verordnung vom 16. August 1842 den Organisten, Sonaten u. dgl. zu spielen, welche nur für die Bühne componirt sind, oder welche sonst die Andacht stören.

tores, aliosque quoscumque a quibusvis in ecclesia indecori cantus modulationibus, ne fidelium magis videantur auribus prurire, quam pios in Deum affectus excitare. Vgl. unten das Conc. von Mecheln.

[1] Cohibeant episcopi organistas à lasciva militari et quâvis indecorâ musica in ... organis...sub poenà decem stuferorum, ad pios usus arbitrio episcopi applicandorum. Et si semel puniti non abstinuerint, poenà carceris aut aliâ arbitrariâ plectantur. Das angeführte Römische Conc. von 1725 bedient sich fast derselben Worte.

[2] „In organis cum vel ad missam vel „ad vesperas, aliaque divina officia ad exci- „tandam fidelium pietatem pulsantur, ne quid „lascivum, aut impurum admisceatur (T. IX, „Conc. Germ. p. 732.)"

Er empfiehlt ihnen im Gegentheile solche Stücke zu wählen, welche die Andacht und Sammlung fördern. Und um diesen Verordnungen mehr Kraft zu geben, stellt er für die Uebertreter Strafen fest, und bemerkt am Schlusse: „Bei dem dritten Uebertungsfalle soll „dem betreffenden Organisten die Ausübung seines Amtes auf eine „von uns noch ferner zu bestimmende Zeit untersagt werden."

Von der andern Seite haben wir eben so achtbare Auctoritäten, welche sich über die Wirkungen eines wahrhaft kirchlichen Orgelspieles ausdrücken.

Der Cardinal Bona sagt *Div. psalm. C. XVII. §. 2.*: Ein gutes Orgelspiel besitzt die Eigenschaften, dass es die niedergedrückten Gemüther der Menschen erhebet und aufheitert, indem es ihnen die Freuden einer himmlischen Seligkeit nahe legt; dass es die Lauen und Trägen aufwecket, dass es eifrige Seelen erglühet, die Gerechten zur göttlichen Liebe, die Sünder zur Busse aufrufet.

Darum war die Kirche bei der Wahl eines Organisten immer vorsichtig.

Das Ceremoniale vom heil. Ambrosius welches Andr. Castaldus *L. I. tit. de organ. pag. 239.* citirt, fordert, dass, wer dieses Amt übernehmen will, einen unbescholtenen Lebenswandel, und hinreichende Fertigkeit in seiner Kunst aufweisen könne. Wo möglich, sagt es, solle man Geistliche als Organisten anstellen, und in Ermangelung dieser solle man gesetzte, ernste, bescheidene weltliche Männer zu Organisten nehmen, welche ihrem Amte mit Würde, Anstand und Ehrbarkeit vorstehen werden. Endlich schärft es ihnen noch besonders ein, keine leichtsinnige oder profane Melodieen zu spielen.[1]

Es wird nicht unpassend erscheinen, wenn wir an dieser Stelle Einiges über den Orgelstyl, oder über den Character und die Beschaffenheit jener Musik mittheilen, welcher sich der Organist in der Kirche bedient.

Obgleich der Mechanismus der Orgel etwas Geheimnissvolles besitzt, analog den christlichen Mysterien, und seine Töne aus-

[1] „Organista bonis moribus praeditus „ad hoc opus admittatur, et ubi ecclesiastici „periti inveniuntur, laïcis praeferantur: si ta-„men ecclesiastici apti non reperiantur, laïcus „modestiâ ac gravitate praeditus eligatur, qui „semper habitu decenti et quâ decet reverentiâ „ac modestiâ suum exequatur munus, cavens „ne sonus sit lascivus aut profanus."

nehmend geeignet sind, den Geist der Ceremonien unserer Religion zu erhöhen; so werden doch zum grossen Theile diese Wirkungen durch die Behandlung der Orgel und durch die darauf gespielten Stücke bedingt. Ein fürs Klavier gesetztes Stück kann, wenn es auch noch so schön und harmonisch ist, auf der Orgel einen ganz übeln Eindruck machen; und der erste Klavierspieler kann als Organist nur Mittelmässiges leisten. Man braucht nur die besten Leistungen beider Schulen zu vergleichen, um sich zu überzeugen, dass zwischen Orgel- und Piano-Spiel noch ein himmelweiter Unterschied ist. Wer mit Precision und Bestimmtheit die Werke der grössten Componisten spielt, und besonders wenn er sich in sie so hineindenken kann, dass er genau die Stimmung und den Eindruck hervorzubringen weiss, welchen der Componist beabsichtigte, so kann man ihn einen grossen Klavierspieler nennen. Um aber ein grosser, berühmter, oder auch nur tüchtiger Organist zu sein, muss einer nicht nur alle für sein Instrument gesetzte Musik mit Vollendung vortragen können, sondern er muss auch alles ohne Vorbereitung, *ex tempore* spielen, was man jedoch selten antrifft. Darum muss ein guter Organist schon ein tüchtiger Kriegsheld sein (*Castil—Blase, Dict. de mus.*) Er muss schon viel gearbeitet, schon viele Exercitien gemacht haben, um mehr als ein mittelmässiger Organist zu sein.

Unter Orgelstyl versteht man einen solchen, wie man ihn in einfachen, ernsten, würdevollen Stücken findet, mit verschiedenen Nachahmungen, die durch leichte und natürliche Modulationen herbeigeführt werden. Der Orgel kommt ein gewisser Fugenstyl zu, der so genannt wird, weil ihm die gewöhnlichen Elemente einer Fuge zu Grunde liegen, ohne dass sie sich strenge nach ihren Regeln zu richten braucht. Eben dieser erhabene Kirchenstyl war dem Vater der Organisten, Joh. Seb. Bach,[1] eine wahre Wonne. Nach seinen in unsern Tagen noch zu wenig bekannten Werken haben sich alle grossen deutschen Organisten gebildet, wie z. B. der Abt Vogler, Eberlin, Albrechtsberger, Fr. Schneider, Neukomm, Rinck.... Von den zahlreichen Werken, welche uns dieser Heros der deutschen Orgel hinterlassen hat, empfehlen wir besonders sein *Clavecin bien tempéré*, ein Meisterwerk, das für Anfänger im Orgelspiel ganz zur Uebung geeignet

[1] Vgl. den Artikel über ihn im Dict. Biograph. de M. Fetis.

ist, und von wirklichen Organisten sehr zweckmässig kann gebraucht werden. Wir führten auch noch Rink an, der uns so schöne Stücke zur Nachbildung hinterlassen hat, und dessen Orgelcompositionen einen solch freundlichen Ernst besitzen, wie er sich für ein Gotteshaus ganz eignet. Wir können kühn jedem Organisten die Stücke dieses schöpferischen Geistes als die besten Muster empfehlen. Welche Einfachheit, und doch welche harmonische Fülle und Lieblichkeit verbinden sie. Welche Majestät liegt nicht in seinem Bass! Aus dem Einfachsten Choral weiss er ein Meisterstück zu schaffen. Welche bewundernswürdige Kette von Accorden, den mitunter unerwarteten, aber doch immer natürlichen Uebergang ohne Schwulst! Welch ein liebliches Gesäusel meint man bei seinem Wechsel der Cadenzen und bei seinen sanften Modulationen zu vernehmen. Man sollte versucht werden es für das Säuseln eines lieblichen Westwindes zu halten. Will man hingegen etwas Grossartiges, so nehme man seine Fugen. Wie das Rauschen eines schnellen Stromes, doch immer voll der Harmonie und Majestät, ergötzen sie unsere Ohren. — Höret Organisten, ihr alle, die ihr euern Stand achten, und euren erhabenen Beruf ehret, wollet ihr einen Führer und Lehrer, wollet ihr ein Muster und Vorbild? Nun, so studieret, verzehret und verdauet, möchte ich sagen, die Werke des Königs aller Organisten. Verschaffet euch seine practische Orgelschule, seine Modulationen, seine Präludien und Fugen. Da werdet ihr Stoff finden, um fromme und erleuchtete Personen zu befriedigen. Nur hüte man sich, dass man sie nicht durch Ziererei entstelle, die zur Feier der heiligen Geheimnisse gar nicht passen, und schon des Organisten unwürdig sind.

Will der Organist dem Geiste der Kirche und den besondern Anforderungen entsprechen, welche gerade sein Instrument an ihn stellt, so hat er sich auch auf ganz eigene und besondere Studien zu verlegen. Unter andern ist ihm die Kenntniss und der zweckmässige Gebrauch der Orgelregister ganz unentbehrlich, um auf die Zuhörer den verlangten Eindruck zu machen. Hierüber genaue und bestimmte Regeln anzugeben, ist nicht gut möglich, wir begnügen uns hier nur damit, das, was wir aus der Erfahrung haben, mitzutheilen, und zweifeln nicht daran, dass es den angehenden Organisten willkommen und auch nützlich sein wird.

Zuerst müssen wir bemerken, dass es uns gar nicht angebracht

scheint, wenn die Orgelbauer die Klaviatur der Orgel so einrichten, dass sie eben so leicht anspricht als beim Klavier. Sollte man nicht dadurch verleitet werden, die Orgel eben so rasch und flüchtig zu behandeln als auch das Piano-Forte?

Ferner haben wir noch die Bemerkung machen müssen, dass die tiefen Register, besonders die, welche zur Begleitung des Gesanges dienen, im Verhältnisse zu den übrigen zu schwach waren.

Von der andern Seite glauben wir, dass manche Organisten den Gesang zu sehr mit der hohen Stimme begleiten, während sie besser die mittleren Töne oder das Pedal wählten. In Belgien sind aber die Pedale in der Regel sehr unvollkommen. Um es mit Erfolg und nach Weise guter deutscher Organisten gebrauchen zu können, müssen die Tasten so lang und so nahe aneinander sein, dass der Organist die Pedalnoten mit einander verbinden, und sie mit den Zehen und mit den Absätzen spielen kann.

Bei manchen Organisten bemerken wir zu oft ein zu volles, feierliches Spiel. Hierin hat er sich immer nach der grössern und geringern Feier, und nach allen andern Umständen und Verhältnissen zu richten.

In einigen Kirchen findet man andere Instrumente zur Begleitung des Choralgesanges, z. B. das Serpent, den Drachenkopf (oder die schlangenförmige Posaune), und den Contrebass. Ueber derartige Begleitungen können wir uns nicht besser ausdrücken als mit den eigenen Worten des trefflichen Musikers und ehemaligen Organisten an der Domkirche zu Paris, gegenwärtig in Lyon, Herrn Danjou. Wir entnehmen diese Worte aus seiner Schrift: *De l'etat et de l'avenir du chant ecclesiastique en France.* 69 Seiten in 8. und 1844 erschienen.[1] —

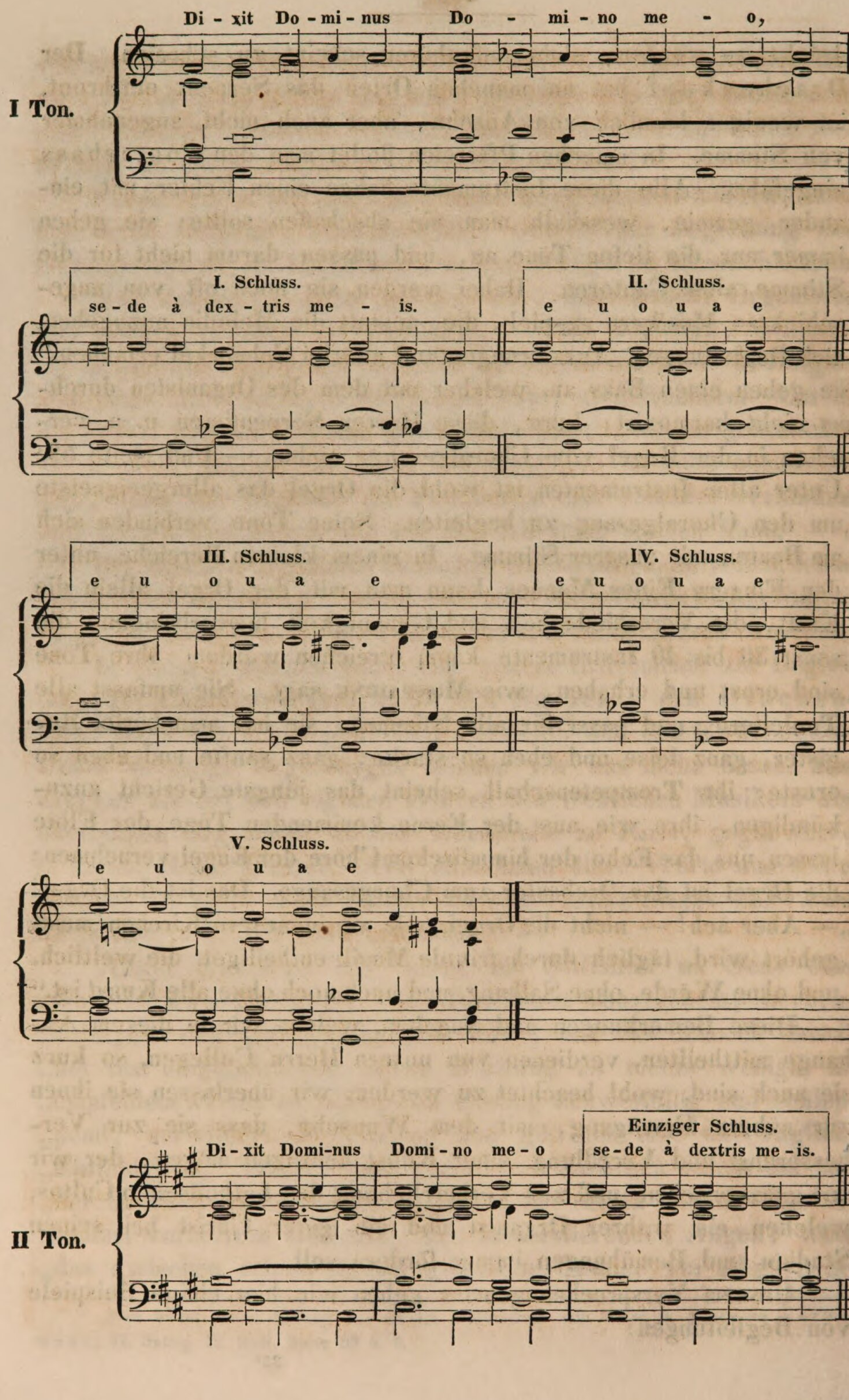
„Unter Ludwig XII erfand ein Stiftsherr zu Sens oder „Auxerre das Serpent, ein Jnstrument von rauhem, herbem, „holzigem und ungleichmässigem Tone, und das dennoch überall „bei uns eingeführt ist. Seine Wirkung ist nichts weniger als „empfehlenswerth; es macht den Gesang schwerfällig und schlep„pend, verwildert die Stimme und gibt ihr eine unerträgliche „Eintönigkeit. Welch einen grässlichen Eindruck macht auf uns „der Anblick eines Serpentenspielers mit seinen dicken Backen, „seinem verzerrten Gesichte, den umherstierenden Augen, wenn „das zwischen seinen Armen gefesselte Unthier vor Angst, er-

[1] Man findet einen Auszug aus diesem Büchelchen von Herrn A. Stein im Nathanael, II. Jahrg. II. Heft. Seite 83 u. f.

„drückt zu werden, nicht aufzuhören scheint zu schreien. Der „Drachenkopf hat an manchen Orten das Serpent entthront, „ist weniger hässlich von Ansehn, aber auch nicht angenehmer „von Stimme. In manchen Pfarreien findet man den Contrebass „eingeführt. Alle diese Instrumente haben einen Fehler mit ein- „ander gemein, wesshalb man sie abschaffen sollte; sie geben „immer nur die tiefen Töne an, und passen darum nicht für die „Stimme aller Cantoren. Dabei werden sie noch oft von unge- „schickten Musikern gespielt, die, anstatt die Melodie anzugeben, „sich Begleitungen, Auszierungen und allerlei Schnörkel erlauben." Sie geben einen Bass an, welcher mit dem des Organisten durchaus nicht harmonirt; kurz, diese Herren Serpentisten u. a. verstehen in der Regel vom Choralgesange nichts. — Und Seite 59: „Unter allen Instrumenten ist wohl die Orgel das allergeeignetste „um den Choralgesang zu begleiten. Seine Töne verbinden sich „am Besten mit unserer Stimme. In einem kleinen Bereiche, unter „den Fingern Eines Mannes kann man mit der Orgel allein die „Kraft, die Verschiedenheit und Genauigkeit hervorbringen, die „sonst 30 bis 40 Instrumente kaum erreichen würden. Ihre Töne „sind ernst und erhaben, wie Montaigne sagt. Sie umfasst alle „Tonleitern, und passt für alle Stimmen; sie hat mancherlei Re- „gister, ganz leise und eben so starke, ganz sanfte und eben so „ernste; ihr Trompetenschall scheint das jüngste Gericht anzu- „kündigen, ihre wie aus der Ferne kommenden Töne der Flöte „lassen uns das Echo der himmlischen Chöre der Engel vernehmen; „die Orgel ist das Orchester zum Chorgesange. Das ist die Orgel! „— Aber ach! — nicht die Orgel, wie sie in unsern Kirchen meist „gehört wird, täglich durch frivole Musik entheiliget, die weltlich, „und ohne Würde, ohne Salbung, und auch noch ohne alle Kunst ist."

Diese Bemerkungen und Angaben, welche wir in diesem Anhange mittheilten, verdienen von unsern Herrn Collegen, so kurz sie auch sind, wohl beachtet zu werden; wir überlassen sie ihnen zur nähern Erwägung, mit dem Wunsche, dass sie zur Verbesserung und Veredlung einer Kunst beitragen mögen, der wir uns ganz ergeben, und zur Verherrlichung des katholischen Cultus, welchen ein wahrer Organist und ein guter Christ bei seinen Studien und Bemühungen immer fördern soll.

Unserm Versprechen gemäss geben wir hier einige Beispiele von Begleitungen:

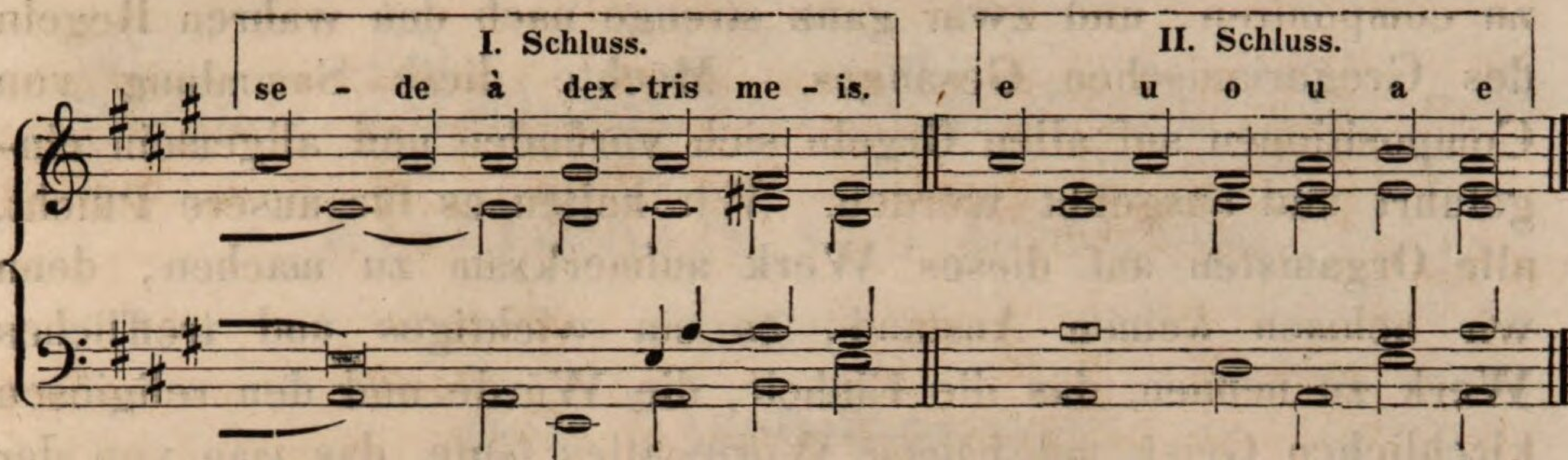

I Ton.
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o,
I. Schluss.
se - de à dex - tris me - is.
II. Schluss.
e u o u a e
III. Schluss.
e u o u a e
IV. Schluss.
e u o u a e
V. Schluss.
e u o u a e
II Ton.
Di - xit Domi-nus Domi - no me - o
Einziger Schluss.
se - de à dextris me - is.


III Ton.
Di-xit Do-minus Do-mino me - o
I. Schluss.
sede a dex - tris me - is.
II. Schluss.
e u o u a e
III. Schluss.
e u o u a e
IV Ton.
Di-xit Do-mi-nus Domino meo
I. Schluss.
se-de à dex-tris me-is.
II. Schluss.
e u o u a e
III. Schluss.
e u o u a e
V Ton.
Di-xit Do-mi-nus Domino me - o
Einziger Schluss.
se-de a dex - tris me-is.


VI Ton.
Di-xit Dominus Domino me-o
Einziger Schluss.
sede à dextris me-is.
VII Ton.
Di - - xit Do-mi-nus Do - mi-no me - o.
I. Schluss.
sede à dex-tris me - is.
II. Schluss.
e u o u a e
III. Schluss.
e u o u a e
IV. Schluss.
e u o u a e
V. Schluss.
e u o u a e
VI. Schluss.
e u o u a e

VIII Ton.





Unregel-
mässige
Tonart.





Man wird leicht überzeugt sein, dass wir gemäss dem Zwecke dieses Lehrbuches nicht länger bei diesem Gegenstande uns aufhalten durften.[1] Es würde sogar ganz vergebens sein, da in Kurzem ein für die Organisten eigens bestimmtes Werk erscheinen wird. Unser Freund und Mitarbeiter, Herr Düval, hatte den glücklichen Gedanken, ganz eigene Begleitungen für den Choral zu componiren, und zwar ganz strenge nach den wahren Regeln des Gregorianischen Gesanges. Möchte diese Sammlung von Compositionen auf allen Orgeln sich vorfinden und allgemein eingeführt und ausgeübt werden. Wir halten es für unsere Pflicht, alle Organisten auf dieses Werk aufmerksam zu machen, denn wir nehmen keinen Anstand, es ein wichtiges und treffliches Werk zu nennen, das die Einheit, die Würde und den religiösen kirchlichen Geist, mit Einem Worte alles Gute, das man von der Ausführung eines guten alten Gregorianischen Choralgesanges nur erwarten darf, wieder herzustellen, sehr geeignet ist.

[1] (S) Man vergleiche hierüber noch, was Odorisio Pernarelli, sacerdote della missione, in seinem Werke: Istitutioni di Canto Fermo, Roma MDCCCXLIV. Seite 113 bis 165 in 4 Capiteln für den Sänger — für den Chordirigenten — und für den Organisten angibt. (S)



DECRET
Seiner Eminenz des Cardinals Sterckx,
Erzbischofs von Mecheln,
in Betreff
der Kirchenmusik,
nebst
einer deutschen Uebersetzung und erläuternden Anmerkungen
für
Musik- und Gesanglehrer.

Einleitung.

Manifestum est ex Sanctis Patribus et Conciliis, cantum et musicam in officiis divinis unicè adhibenda esse, ut Dei laudes solemniùs celebrentur, et fidelium mentes ad Divinae Majestatis cultus ac coelestia desideria excitentur. Quapropter enixè commendamus omnibus Parochis et quibuscumque seu ecclesiarum, seu sacellorum etiam privatorum Rectoribus, ut cantum et organorum aliorumque instrumentorum usum in officiis divinis sic ordinent, ut salutaris ille scopus attingatur, omnesque resecent praecaveantque abusus, qui eidem contrarii sunt, aut sanctitati divini cultûs qualiqumque modo repugnant. Advertant sibi ex officio curam incumbere, ut Sacrosanctum Missae sacrificium caeteraque officia piè de-

Aus den Schriften der heiligen Kirchenväter und den Beschlüssen der Concilien geht hervor, dass der Gesang und die Musik beim Gottesdienste nur dazu dienen soll, um mit grösserer Feierlichkeit Gottes Lob zu verkünden, um die Gemüther der Gläubigen zur Verehrung der göttlichen Majestät mehr aufzumuntern, und in ihnen das Verlangen und Streben nach himmlischen Dingen zu fördern. Darum befehlen wir es allen Pfarrern, Rectoren und Caplänen dringend an, für eine solche Anordnung des Gesanges, des Orgelspiels und der Instrumentalmusik beim Gottesdienste Sorge zu tragen, wodurch dieser heilsame Zweck erreicht wird; ferner, alle entgegenstehenden Missbräuche, oder solche, die auf irgend eine Art mit der Heiligkeit des göttlichen Cultus unvereinbarlich sind, zu heben, und neuen vorzubeugen; mögen

centerque peragantur, atque cantores, organistae et musici debitè suo munere fungantur. Speciatim verò attendant ad sequentia, quae ferè omnia tùm ex Synodis, tùm ex Summorum Pontificum Decretis, praesertim verò ex Constitutione Benedicti XIV de die 19 februarii 1749, desumpta sunt.

Cfr. Gerb. II, 229—230. — Conc. Burdigalense an. 1583, Conc. ed. Labb. T. XV. p. 775.

sie sich erinnern, dass ihnen kraft ihres Amtes die Pflicht aufliegt, für eine würdevolle und heilige Feier des heiligsten Messopfers und des übrigen Gottesdienstes Sorge zu tragen, und Wachsamkeit und Weisheit anzuwenden, dass auch die Sänger, Organisten und Musiker nach Schuldigkeit ihr Amt verwalten. Insbesondere aber mögen sie ihre Aufmerksamkeit auf folgende Bestimmungen richten, die fast alle, theils aus Synoden, theils aus päpstlichen Decreten, theils aber aus der Constitution Benedict's XIV. vom 19. Februar 1749 entnommen sind.

Anmerkungen.

Das Alter des Kirchengesanges und den Nutzen desselben beweisen unzählige Stellen der h. Schrift und der Väter, und wir haben über den Psalmen- und Kirchengesang Belege, Beispiele und Vorschriften, theils vom Heilande selbst, theils von den Aposteln. So sang man nach dem Genusse des Osterlammes (Matth. XXVI, 30.), und beim Gottesdienste (Matth. XXIII, 39. Apostelg. XVI, 25.). Nach einem Berichte Cajus Plinius des Jüngern (104.) an den Kaiser Trajan, hatten die damaligen Christen Bithyniens die Gewohnheit, an einem bestimmten Tage (Sonntag) vor Anbruch des Tages zusammen zu kommen, und unter einander Christo, als einem Gotte, ein Loblied anzustimmen u. s. w. (lib. X. ep. 97, Vgl. Tertullian Apolog. c. 2.). Die ersten Lehrer des Christenthums suchten also durch den Gesang die Gläubigen zur Erhebung ihres Gemüthes zu Gott, zur Erhebung bei Leiden, zur sanften Liebe der Brüder, zur Demuth und Zerknirschung bei ihrer Sündhaftigkeit, zum Danke und zur Freude beim Genusse der Wohlthaten Gottes zu stimmen.

Sobald die Kirche den Frieden erhalten hatte, und auf die äussere Pracht beim Gottesdienste mehr Bedacht nehmen konnte, da scheint nebst der Vocal- auch die Instrumentalmusik aufgekommen zu sein, deren Einführung Einige dem Papst Damasus (384), Andere mit mehr Wahrscheinlichkeit dem Vitalian (um 660) zuschreiben, nämlich in der Weise, dass mit abwechselnder Musik gesungen wurde. Schon im IV. Jahrhunderte fand die Figuralmusik zur gottesdienstlichen Feier Eingang. Sie empfiehlt in sehr schönen Ausdrücken Prudentius Aurelius, ein christlicher Dichter in einem Gesange gegen die Juden; und Johannes Sarisberiensis, Bischof zu Chartres, Geschichtschreiber des XI. Jahrhunderts. „Zur Veredlung der Sitten," sagt der Letztere, „und um die Gemüther mehr zum Dienste Gottes zu erheben, glaubten die hl. Väter, sei es nicht genug durch den Gesang der Menschen, sondern auch durch Instrumental-Musik den Herrn zu ehren."

So verschieden auch die Ausdrücke sind, durch welche uns die hl. Väter den Zweck des Kirchengesanges und der Kirchenmusik angeben, so sehen wir doch, dass sie alle auf die in der Einleitung ausgesprochene Absicht zurück kommen, um nämlich mit grösserer Feierlichkeit Gottes Lob zu verkünden, um die Gemüther der Gläubigen zur Verehrung der göttlichen Majestät mehr aufzumuntern, und um in ihnen das Verlangen und Streben nach himmlischen Dingen zu fördern. Sänger und Musiker sollten diesen Zweck immer vor Augen haben, und ihn zu erreichen aus allen Kräften bemühet sein, wie oft würden sie dann bei andern dieselbe Wirkung des Gesanges erfahren, die sie auf den hl. Augustin machte, wie er selbst (in seinen Bekenntnissen) den hl. Ambrosius lobend, so schön ausdrückt, indem er sagt: „Wie sehr weinte ich unter deinen Hymnen und Gesängen? Wie rührten

mich die lieblich ertönenden Lieder deiner klangreichen Kirche? Jene Stimmen schlichen sich in meine Ohren, und erweichten mein Herz zur Aufnahme deiner Wahrheiten, und es entbrannte daraus das fromme Gefühl der Andacht, und Thränen flossen, und wohl war mir dabei." (Confess. lib. IX. c. 4).

Erster Artikel.

Cantus planus et firmus, qui Gregorianus dicitur, si ritè decenterque peragatur, à piis hominibus libentiùs auditur, et alteri, qui harmonicus seu musicus dicitur, meritò præfertur. Illum igitur, ubi in usu est, omnino retineri;[1] ubi abolitus est, restitui, foveri et promoveri cupimus, præsertim tempore adventûs et quadragesimæ[2], in matutinis tenebrarum hebdomadæ sanctæ, totoque officio Parasceves, in Missis defunctorum,[3] maximè verò in sepulturis et exequiis.

[1] Cfr. Conc. Wratislav. 1592, Gerb. II. p. 200.
[2] Gerb. II 233. Conc. Rom. 1725.
[3] Gerb. II 234! ceremoniale episcoporum.

Wird der Choralgesang, der sogenannte Gregorianische Gesang nach Vorschrift, mit Würde und Andacht vorgetragen, so hören fromme Gläubigen ihn lieber als den Figural- oder Mensural-Gesang, und geben jenem vor diesem den Vorzug. Wo daher der Choralgesang [1] in Gebrauch ist, soll er durchaus beibehalten werden; wo er hingegen ausser Gebrauch gekommen ist, soll er wieder eingeführt, und mit Sorgfalt gepflegt werden; das ist Unser dringender Wunsch. Besonders bediene man sich seiner im Advent und in der Fastenzeit, in den Metten der Finsternisse in der Charwoche, beim ganzen Offizium am Charfreitage, bei den Messen für die Verstorbenen, und vorzüglich bei der Begräbnissfeier und den Exequien.

Anmerkungen.

Der Verfasser eines Aufsatzes über Kirchenmusik, in der Revue de Bruxelles, machte über diesen ersten Theil des Decretes Bemerkungen, die wir mit Vergnügen hier anführen. »Es ist ausgemacht, dass fromme Leute den Gregorianischen Choralgesang lieber hören, und ihm vor jedem andern Figuralgesange den Vorzug geben. Unserer Seits nehmen wir keinen Anstand, noch weiter zu gehen, als die Ausdrücke im ersten Artikel reichen, und zu behaupten, dass nicht allein anerkannt fromme Männer, sondern auch jeder gebildete, unpartheiische und vorurtheilsfreie Mann dem wohl ausgeführten Gregorianischen Gesange vor jeder andern Musik zu kirchlichen Zwecken den Vorzug geben wird. Von diesen macht auch der Musiker, nämlich der, welcher durch Studium nach wahren Grundregeln diese Kunst erlernt hat, keine Ausnahme. Der Grund hievon liegt in dem Choral-Tonsystem selbst, weil dies besonders zu frommen Gemüthserhebungen geeignet ist. Um diese Wahrheit in seinem ganzen Umfange zu entwickeln, würde Ein Artikel bei weitem nicht ausreichen. Wir beschränken uns hierbei, nur einige unverwerfliche Auktoritäten als Stütze anzuführen, deren wir, wenn es nöthig wäre, eine grosse Menge aufzählen könnten.

Chateaubriand sagt (Génie du Christ.): »Wenn auch die Geschichte es nicht bewiese, »dass der Gregorianische Gesang ein Ueber-

[1] Die Oestereichische Regierung verordnet (Gottesdienstordnung vom 6. April 1784 §. 4), dass in jenen Kirchen, wo ordentlicher Chor ist, täglich eine Choralmesse, mit oder ohne Orgel, nach Beschaffenheit der Zeit, ohne Instrumentalmusik zu singen; und (ebendas. §. 5), dass in jeder Pfarrkirche an Sonn- und Feiertagen das Hochamt mit Instrumentalmusik, oder wo keine dergleichen ist, choraliter zu halten sei.

„bleibsel jener alten Musik ist, wovon man „so viel Bewundernswürdiges erzählt, so „brauchte man nur seine Tonarten und sein „System zu untersuchen, um von seinem „hohen Alter sich zu überzeugen. Das Chri- „stenthum ist würdevoll und ernsthaft, wie „auch der Character eines Mannes, und selbst „sein Lächeln ist mit Ernst gepaart „Nichts ist so schön, als wenn der religiöse „Christ im Bewusstsein seiner Ohnmacht, aber „voll Vertrauen in Seufzen ausbricht „Das Todten-Offizium ist ein wahres Meister- „werk. Man meint einen dumpf tönenden „Wiederhall aus den Grüften zu vernehmen....“ An einer andern Stelle drückt sich derselbe Verfasser über die erhabene Musik von PERGOLESO sehr belobend aus, gibt aber zugleich dem Choralgesange vor den Leistungen dieses grossen italienischen Musikers den Vorzug.

Wollten wir noch mehrere Zeugnisse solcher Männer anführen, die als competente Richter in dieser Sache auftreten können, gewiss, keiner würde mehr Bedenken tragen, dem Choralgesange die erste Stelle einzuräumen. Soll derselbe aber diesen Vorrang mit Recht behaupten, und von allen anerkannt werden, so genüget nicht seine innere Güte und Schönheit, sondern er muss auch von erfahrenen guten Sängern ausgeführt werden, die mit den Regeln vertraut sind, und sie auch anwenden.

Soll dieser erste Artikel des Decretes in Ausführung gebracht werden, so haben die Herren Pfarrer zunächst für die Bildung eines der Grösse ihrer Kirche angemessenen Sängerchores Sorge zu tragen. Ohne diese Masregel werden sie nie einen gehörigen und erbaulichen Choralgesang zu Stande bringen. Es ist auch nicht zu erwarten, dass, um einen solchen Zweck zu erreichen, die Kirchenvorstände sich weigerlich zeigen werden, nach Kräften die nöthigen Mittel beizuschaffen oder anzuweisen. Wird für die Sänger ein kleines Honorar ausgeworfen, so werden sich mehrere melden, und man könnte dann die besten Stimmen auswählen. Die Gesanglehrer oder Pfarrer, werden, besonders im Anfange, die Sänger oft versammeln, und wiederholt Proben mit ihnen anstellen. Sie werden sich's recht angelegen sein lassen, die Stimmen der Sänger zu bilden und zu verfeinern, und sie mit Gefühl singen lehren.[1]

Besonders müssen die Sänger dazu angehalten werden, auf den Rythmus und auf das Silbenmass Bedacht zu nehmen, und so zu singen, dass alle zusammen nur eine Stimme ausmachen. Nach dieser und nach vielen andern Regeln, durch welche ein guter und würdevoller Gesang bedingt ist, werden sie die Sänger unterrichten. (Vgl. den IV. Artikel und die Anmerkungen dazu). Der Gesanglehrer leide bei diesem ehrwürdigen Ueberbleibsel des christlichen Alterthumes weder das Secundiren noch das Trillern, wo man jedem Tone einen kurzen Vorschlag von dem gibt, welcher gewöhnlich die Secunde, bisweilen gar die Terz davon ausmacht. Von der andern Seite hüte sich auch der Organist sorgfältig, dass er nicht durch verschwenderische Zierrathen bei der Begleitung einen kleinen und verderbten Geschmack verrathe, wodurch der einfache Ernst des Gregorianischen Gesanges untergeht. (Vgl. den VII. Artikel und die Anmerkungen).

Es wäre zu wünschen, dass die Anfangsgründe des Choralgesanges schon in den Elementarschulen gelehrt würden. Die fleissigern und tugendhaftern Kindern würden es sich zur Ehre und zur Belohnung rechnen, wenn sie in der Kirche unter die Sänger aufgenommen würden. Die Wiederherstellung der Maitrises (Choralschulen, wie sie z. B. noch zu Aachen besteht), wo die Chorknaben bisweilen einen ziemlich vollständigen Unterricht im Gesange genossen, würde für die Kirchenmusik von wesentlichem Nutzen sein. Vieles kann auch durch die Lehrerseminarien gewirkt werden, wenn dort die Zöglinge mit den Regeln des Gregorianischen Gesanges in der kurzen Zeit auch nicht vollständig können bekannt gemacht werden. Das meiste lässt sich jedoch nur von den Seminarien für Priester, in Verbindung mit den Knabenseminarien erwarten, wie sie in Belgien blühen

[1] Man geht nicht selten von der Meinung aus, man könne durch eine recht hohe Stimme die Feier des Offiziums noch erhöhen; allein das ist ein Irrthum. Singt man zu hoch, so benimmt man dem Gesange seine ihm eigene Gravität, und macht, dass die Stimme an ihrem Wohllaute verliert, und nicht mehr so rein ist.

und theils schon Früchte zeigen, und auch in Deutschland durch den rühmlichen Eifer unserer Bischöfe, unterstützt von der regen Theilnahme der Geistlichen und Laien, wieder aufkeimen. Wir geben uns der frohen Hoffnung hin, dass man in genannten Anstalten diesem wichtigen Zweige des katholischen Cultus eine besondere Aufmerksamkeit schenken wird. Vgl. »Die Knabenseminarien für Cleriker und Cantoren von C. Smeddinck, Düsseldorf 1846.« Seite 98 bis 104.

Zweiter Artikel.

Ubi cantus musicus adhibetur, curent Parochi ut sit gravis, decorus, suavis ac pius: invigilentque ne profani moduli introducantur, aut qui levitatem spirent, nimiove strepitu affectus pietatis potiùs dissipent quàm foveant et excitent. cfr. Gerb. II. 200. Synod. August. 1610.

Wünscht man einen musikalischen Gesang, so werden die Herren Pfarrer dafür Sorge tragen, dass er ernst und würdevoll sei, und einen sanften und frommen Geist verrathe. Auch darüber werden sie wachen, dass keine profanen Lieder dabei vorkommen, oder solche, welche einen flüchtigen leichtsinnigen Character durchblicken lassen; noch auch zu rauschende, zu lärmende Stücke, welche eher geeignet sind, Zerstreuung zu verursachen, als den Gedanken einen religiösen Aufschwung zu geben, und sie in ernster Sammlung zum ewigen Vater zu erheben.

Anmerkungen.

Sobald man sich in allen Pfarreien nach den Artikel I. angegebenen Verordnungen wird gerichtet haben, fallen von selbst die im Artikel II. gerügten Missbräuche bei der Kirchenmusik fort. Der wohlunterrichtete Musiker muss seinen Geschmack nur nach den richtigen und frommen Gefühlen der Gläubigen richten.

Nie darf die Musik die Stelle des Choralgesanges vertreten, es sei denn, dass sie für unsere Kirchen so viel wie möglich würdig und passend werde, sowohl in Bezug auf den Character der musikalischen Composition, als auch in Betreff derer, von welchen sie ausgeführt wird. Es wäre Vermessenheit, wollte man an heiliger Stätte Aergerniss geben und das Ohr der Gläubigen beleidigen, um der Laune einiger wenig (christlich) Gebildeten zu gefallen.

Bei der Wahl der Musikstücke bedenke man wohl, dass wenige Componisten, besonders unter den neuern, durch ihre Arbeiten auf jenes Ziel hinzulenken bedacht waren, das sich unsere Kirche bei der Kirchenmusik vorgesteckt hat. Es sind wenigstens solche Stücke selten, durch welche das Herz der Gläubigen zur Betrachtung himmlischer Dinge ermuntert, und zum Gebete gestimmt wird. Ohne vieler andern Compositionen zu gedenken, welche gar keinen Character haben, verfehlen fast die meisten sogenannten feierlichen, musikalischen Messen, fast alle grossen Motetten, weit das Ziel. Sie sind gewöhnlich in einem dramatischen Style geschrieben und gehen als solche in einem beständigen Wechsel von einem Extreme, möchte ich sagen, in ein anderes, vom zarten zum furchterregenden, vom leisen zum lärmenden Tone über. Weit entfernt, zur Andacht und Geistessammlung beizutragen und zu verhelfen, sind sie vielmehr unausgesetzt ein Gegenstand der Zerstreuung.

Ist daher den Musikern daran gelegen, das Zutrauen der Pfarrer sich zu erwerben, und wollen sie ihrem Berufe treu nachkommen, so werden sie mit Ernst und Klugheit auf die Wahl der Stücke bedacht sein, und strenge der Absicht der Kirche nachzukommen sich immer bemühen. Sie werden nichts unversucht lassen, was ihnen hierüber mehr Licht und Aufschluss geben kann.

Dritter Artikel.

Quae cantantur, officio semper concordent, atque ex Missali, Breviario vel Scripturâ sacrâ desumpta sint. Porrò rarissimè permittatur usus linguae vulgaris.

Cfr. Gerbert II p. 198. — Conc. Basileense.

Die Worte, welche gesungen werden, müssen immer mit dem Offizium übereinstimmen, und entweder aus dem Missale, aus dem Brevier oder aus der heil. Schrift entnommen sein. Selten bediene man sich der Muttersprache.

Anmerkungen.

Nichts ist richtiger und passender, als diese Verordnung. Wie unpassend muss es nicht einem Jeden vorkommen, wenn vom Chore Lieder zur Ehre der seligsten Jungfrau oder eines Heiligen gesungen werden, während der Priester am Altare mit der Anbetung des hochwürdigsten Gutes beschäftigt ist oder für Verstorbene betet?!

Darum haben auch mehrere Päpste ernste Massregeln getroffen, um solche Gesänge von den Kirchen fern zu halten, welche dem jedesmaligen Gottesdienste fremd sind, und deren Inhalt mit dem Geiste des Gottesdienstes nicht derselbe ist. So liess Innocentius XII. (1700) in Beziehung auf die h. Messe und die Vesper folgende Verordnung ergehen: „Seine Heiligkeit verbietet durchaus alle Motetten und ähnliche Compositionen in den Kirchen zu singen. Bei der h. Messe sollen nur der Introitus, das Graduale und das Offertorium gesungen werden; und bei der Vesper die Antiphonen vor und nach den Psalmen, jedoch ohne die geringste Aenderung, so dass sich die Musiker ganz nach dem Chore richten; denn wie der Chor weder etwas hinzusetzen, noch etwas vom Offizium oder vom Brevier wegnehmen kann, so steht diese Befugniss eben so wenig dem Musiker zu. Seine Heiligkeit erlaubt jedoch, dass bei der Wandlung in der Messe, und bei Aussetzung des hochwürdigsten Gutes Motetten gesungen werden, welche aus den Hymnen des heiligen Thomas entnommen sind, oder aus den Antiphonen des Breviers, oder aus der Messe am Frohnleichnamstage, nur darf in den Worten keine Veränderung stattfinden.

Für das Salut, ein gewisser nachmittägiger Gottesdienst, sollten die Sänger ohne Ausnahme nur Psalmen, Hymnen, Antiphonen oder solche Motetten nehmen, welche mit der ihnen folgenden Oration correspondiren, und anstatt des „Ave Maria“ sollten sie nie einen anderen Gesang wählen. Es würde ein grober Verstoss gegen die in diesem Artikel angeführte Verordnung sein, wenn man beim Salut Oratorien oder andere Gesangstücke aufführen wollte, welche zum heiligsten Sacramente, zur seligsten Jungfrau Maria, oder zu jenen Heiligen, deren Gedächtniss gefeiert wird, in keiner Beziehung stehen.

Vierter Artikel.

Curandum ut verba quae cantantur, planè perfectèque intelligantur. — Cfr. Conc. prov. Cameracense an. 1565. tit. VI. c. 3.

Man sorge dafür, dass die Worte, welche gesungen werden, vollkommen und deutlich können verstanden werden.

Anmerkungen.

Die Sänger haben sich also alle Mühe zu geben, um die Worte beim Gesange richtig und gut auszusprechen. Sind sie aber der lateinischen Sprache nicht mächtig, so würden die Pfarrer und Pfarrgeistlichen sehr wohl daran thun, wenn sie ihnen den lateinischen Text vorher vorläsen, und ihn dann richtig nachlesen liesen. Will man

sich von der Ausführung des Gesanges recht segensreichen Erfolg versprechen, so muss der cantus magister (Gesanglehrer oder Chordirigent) nicht allein die lateinische Sprache studirt haben, und den Sinn der Worte verstehen, sondern er muss auch durchdrungen sein von den Gefühlen, welche sie aussprechen, und muss auch die Kunst verstehen, diese auf die Cantoren zu übertragen.

Fünfter Artikel.

Quae sub Introitu, Offertorio, Elevatione et Communione cantantur, ne sic protrahantur ut exspectando celebrans sacrificium interumpere cogatur. Neque etiam Hymnus angelicus, Symbolum, aut ea quae sub Laudibus vespertinis cantantur, sic protrahantur ut Missa sine concione ultra horam, Laudes Vespertinae ultra tres horae quadrantes durent. Constat enim immodicam divinorum officiorum longitudinem pietati fidelium nocere.

Die Gesänge beim Introitus, Offertorium, bei der Elevation und Communion dürfen nicht so sehr in die Länge gezogen werden, dass der Priester durch zu langes Warten das Messopfer zu unterbrechen genöthigt wird. Auch dürfen das Gloria und Credo, oder die Gesänge beim Salut, nachmittägigen Gottesdienste, nicht so sehr ausgedehnt werden, dass die Messe, ohne Predigt, über eine Stunde, oder der nachmittägige Gottesdienst, Laudes Vespertinae, über dreiviertel Stunde dauern. Denn ein zu lange dauernder Dienst wirkt offenbar nachtheilig auf die Andacht der Gläubigen.

Anmerkungen.

Die Kirche verbietet es mit Ernst, das einmal angefangene h. Messopfer zu unterbrechen, es sei dann eine rechtmässige Ursache vorhanden. Als solche kann aber nicht der Wunsch der Sänger oder Musiker gelten, um ein Gesang- oder Musikstück zu vollenden. Desshalb suche es der Chordirigent so einzurichten, dass der celebrirende Priester beim Gloria in excelsis, bei der Präfation, beim Pater noster, und beim Dominus vobiscum nach der Communion den Gesang gleich anstimmen kann.

Dieser Artikel verbietet mit Recht, dass die Messe nicht über eine Stunde, und der andere Gottesdienst nicht über dreiviertel Stunde dauern dürfe, da die Erfahrung gelehrt, dass eine zu lange Dauer des Offizium die Leute davon abhält.

Sechster Artikel.

Intrumenta musica,[1] si cantui adjunguntur, adhibeantur solummodo, ut monet Bened. XIV, Constit. cit. §. 12, ad vim verborum cantui

[1] Cfr. Gerb. II. p. 213 unten Note et p. 216 unten.

Soll der Gesang mit Instrumental-Musik[1] begleitet werden, so bediene man sich derselben, wie Benedict XIV., Constit. cit. §. 12 angibt, nur, um die Kraft der Worte beim Gesange zu erhöhen, damit ihr Geist und

[1] Die Ausartung der Kirchen-Musik in eine Theater-Musik, war von jeher Ursache dass man sich dagegen erklärt hat, und dass manche Kirchen die Figural-Musik gänzlich verworfen, und bloss die Orgel, und wohl auch gar nicht einmal diese, zugelassen haben, wie solches Card. Bona namentlich von der Kirche zu Lyon meldet. Siehe De divina psalmodia cap. 17. — Die päpstliche Kapelle macht nur Vokal-Musik. Mabillon: Iter Italic.

adjiciendam, ut magis magisque audientium mentibus eorum sensus infigatur, commoveanturque fidelium animi ad spiritualium rerum contemplationem, et erga Deum divinarumque rerum amorem incitentur. Quare caveatur diligenter ne instrumenta opprimant vocem cantantium et quasi sepeliant sensum[2] verborum.

[2] Cfr. Gerb. II p. 217!

Sinn mehr und mehr in das Herz der Zuhörer eindringe, und so die Gemüther der Gläubigen auf geistige Güter gerichtet, und sie zur Liebe zu Gott und zu göttlichen Dingen entflammt werden. Darum hüte man sich wohl um nicht durch die Instrumente die Stimme der Sänger zu unterdrücken, und gleichsam den Geist der Worte zu vergraben.

Anmerkungen.

Die Schriftsteller, welche sich über Kirchenmusik verbreiten, sind über den Gebrauch der Instrumente nicht einig. Einige wollen sie von der Kirche ganz ausgeschlossen wissen, und führen für ihre Behauptung den Gebrauch der päpstlichen Kapelle seit undenklichen Zeiten an. Andere gestatten den Gebrauch der musikalischen Instrumente, nur nehmen sie die Violinen aus, weil ihre feinen scharfen Töne mehr zur Lustigkeit hinreissen, als einen würdevollen Ernst und eine Sammlung bewirken, wie ihn die heiligen Geheimnisse erfordern. Wieder andere waren der Ansicht, man müsse sich auf die Blasinstrumente beschränken, während das Concilium von Mailand unter dem h. Carolus Borromäus auch diese letztern ausschloss, und verordnete, dass man sich ganz allein auf die Orgel beschränke. — Der weise Papst Benedict XIV. zog die verschiedenen Meinungen in Erwägung, nahm die erfahrensten Kapellmeister zu Rathe, und gab dann nach reiflicher Ueberlegung mit ihnen den Rath, man solle in den Kirchen nur die Orgel, das Fagott, das Violoncelle, die Viole und Geige gebrauchen, weil diese Instrumente dienlich seien, um die Stimme der Sänger zu verstärken, und ihnen eine längere Ausdauer zu geben. Alle übrigen Instrumente solle man vom Gottesdienste ausschliessen, weil sie der Musik zu sehr einen theatralischen Character gäben. Seit dieser Zeit sind theils neue Instrumente erfunden, theils ältere vervollkommnet. Nach unserer Meinung ist es unnütz, eine allgemeine Regel über die Wahl der Instrumente anzugeben; denn so viel ist gewiss, wie der sechste Artikel angibt, dass die Instrumente nur dienen sollen, um die Kraft des Gesanges zu verstärken, nicht um die Stimme der Sänger zu überflügeln, und, so zu sagen den Sinn der Worte zu ersticken. Folglich wird ein guter Musiker oder Dirigent zunächst für eine hinreichende Menge Stimmen Sorge tragen, und dann eine solche Wahl der Instrumente treffen, dass der angegebene Zweck, die Gesangstimme zu verstärken, und nicht sie unbemerkbar zu machen, am besten erreicht wird.

Hier findet auch der zweite Artikel seine Anwendung, nach welchem solche Musik von unsern Kirchen soll fern gehalten werden, wo die Instrumental-Musik die Hauptrolle spielt, und die Vocal-Musik zur Begleitung geworden ist.

Siebenter Artikel.

Symphoniae, quae solis instrumentis sine cantu fiunt, si in processionibus aliisve officiis divinis adhibentur, sint graves, et ad devotionem excitandam compositae, neque nimiâ prolixitate taedium adferant.

Sollen bei Processionen oder andern Gottesdiensten Symphonien durch Instrumental-Musik ohne Gesang ausgeführt werden, so müssen sie einen ernsten feierlichen Character haben und zur Andacht stimmen, und nicht durch eine zu lange Dauer lange Weile verursachen.

Anmerkungen.

Die Kirche verbietet nicht die Zwischenspiele auf der Orgel oder durch andere musikalische Instrumente, wann der Chor nicht singet, nur fordert sie mit Recht, dass diese Stücke ernst und würdevoll gehalten, und so beschaffen seien, dass sie die Gläubigen in eine zum Gebete geeignete Stimmung versetzen, und diese nicht durch eine übermässig lange Dauer ermüden. Darauf möge vorzüglich der Organist sein Augenmerk richten, dass er nicht diesem ächt kirchlichen Instrumente schlüpfrige oder profane Töne entlocke.

Unmöglich können alle Organisten die Fertigkeit und das Talent besitzen, um aus dem Stegreife und doch mit Anstand, besonders im feierlichen und ernsten Kirchenstyle Fugen zu spielen; darum wäre es sehr zu wünschen, dass die Gesänge der verschiedenen Messen, nebst der Begleitung und den Zwischenspielen im Choralstyle, mit Approbation der geistlichen Obrigkeit herauskämen. Ebenso die Lieder, Antiphonen u. s. w., welche beim nachmittägigen Gottesdienste vorkommen. Der Organist würde sie gewiss freundlichst begrüssen; nach Umständen würde man ihn anhalten können, sich genau darnach zu richten.

Achter Artikel.

Commendamus ut à musica sacrâ amoveatur quidquid ab illius scopo alienum est, solive curiositati vel oblectationi audientium aut etiam famae auctorum inservit. Severè autem prohibemus ne cantiones, modulationesve theatrales, militares[1] vel mundanae ad sacros concentus transferantur.

[1] Cfr. Gerb. II. 220. Decr. synod. Coloniae 1662.

Man suche von der heiligen Musik alles fern zu halten, was ihrem Zwecke nicht entspricht, oder was nur zur Belustigung, zur Befriedigung der Neugierde der Zuhörer dient, oder um sich zu produziren. Wir untersagen auch ernstlich alle theatralischen, weltlichen oder militairischen Gesänge oder Arien zu kirchlichen Zwecken.[1]

Anmerkungen.

Wir wiederholen es hier nochmals: Man entfernt sich nur zu oft von dem Ziele der heiligen Musik. Bald bedient man sich der Musik, um viele Menschen in der Kirche zu haben, während man die, welche aus wahrer Andacht hinkommen möchten, davon zurückhält. Bald zieht man nur solche Zuschauer herbei, die allein um der Musik willen kommen, und die viel besser nicht an diesem heiligen Orte erschienen.

Nichts ist empörender, als an heiliger Stätte Theaterstücke aufzuführen, oder Märsche, als wollte man Soldaten zum Kampfe hinführen, oder Lieder, wie man sie auf den Gassen oder in den Kneipen hört. Ist das nicht eine wahre Entheiligung des Hauses Gottes, solche und ähnliche Lieder da vorzubringen? Die Organisten und Musiklehrer werden daher mit aller Sorgfalt jene Musikstücke, welche sie wollen spielen oder spielen lassen, vorher durchsehen, ob sie auch in jeder Rücksicht den Anforderungen entsprechen.

Einen Missbrauch müssen wir noch insbesondere angeben. Bisweilen ereignet es sich, dass Gesang- oder Musikvereine ersucht werden, um in der Kirche oder bei Prozessionen zu singen oder zu spielen. Diese vergessen dann ihren Beruf wohl so sehr, dass sie Kriegs-Märsche, Tanzmusik, Walzer, Ouvertüren und andere Sachen hören lassen, die entweder ganz oder zum Theil aus der Theatermusik entnommen sind.

Die Herren Pfarrer werden daher von der Musik, von ihrem Namen und Character vorher genaue Kenntniss nehmen, ehe sie von genannten Vereinen zu kirchlichen Zwecken ausgeführt werden. Sie werden sich vorher die Versicherung verschaffen dass nichts aufgeführt oder gespielt werde, das der Heiligkeit entgegen wäre.

[1] Nach dem Hofdecret vom 19. Dezember 1806 hat die Geistlichkeit darauf zu sehen, dass nicht solche Stücke produzirt werden, die mehr für ein Theater, als für eine Kirche componirt sind.

Neunter Artikel.

Curent Parochi ut qui ad cantandum vel organa aliave instrumenta pulsanda in officiis divinis et maximè in processionibus [1] admittuntur, vitam verè christianam ducant, et piè decenterque suo munere fungantur. Nec feminae admittantur, praeterquam in sacellis et ecclesiis monialium aliarumque feminarum Deo devotarum.

Mandamus ut Parochi et ecclesiarum sacellorumque Rectores praefata sedulò explicent inculcentque organistis et cantûs ac musicae magistris, eisque commendent ut finem quem Ecclesia per cantum et musicam obtinere intendit, constanter ob oculos habeant.

Actum Mechliniae in Congregatione Adm. RR. DD. Archipresbyterorum, die 26 mensis Aprilis anni 1842.

ENGELBERTUS,
Cardin. Arch. Mechl.

De Mandato Eminentiae suae.

I. I. G. BAGUET,
Secr.

[1] Gerb. II. 239. Conc. Mediolanense 1576.

Die Pfarrer haben dafür zu sorgen, dass nur solche Sänger, Organisten und Musiker zur Verherrlichung des Gottesdienstes, besonders bei Processionen zugelassen werden, welche einen recht christlichen Lebenswandel führen, und die ihrem Amte mit Andacht und Würde vorstehen. Keinen Frauen[1] werden sie einen Zutritt gestatten, als nur in Kapellen und Klosterkirchen.

Wir befehlen hiemit den Pfarrern und Rectoren, obige Verordnungen den Organisten, Gesang- und Musiklehrern mitzutheilen, zu erklären, und sie ihnen nachdrücklich ans Herz zu legen; und ihnen endlich einzuschärfen, niemals das Ziel und die Absicht aus den Augen zu verlieren, welche unsere heil. Kirche durch den Gesang und die Musik zu erreichen strebt.

Gegeben zu Mecheln am 26. April 1842.

Engelbert,
Cardinal-Erzbisch. v. Mecheln.

Aus Auftrag Sr. Eminenz

I. I. G. Baguet,
Secretair.

Anmerkungen.

Der Verfasser des Artikels »über religiöse Musik,« den wir oben schon anführten, bemerkt mit Recht zu diesem letzten Artikel des Decretes, dass es ihm sehr auffallend erscheine, bei kirchlichen Feierlichkeiten Musiker und selbst einen Dirigenten zu sehen, welche für das Theater angestellt sind und wirken. Wie können dann Solche noch Geschmack finden an ernster, frommer und religiöser Musik, die an flüchtiger und profaner Musik ganz gewöhnt sind?

Auch die Mitglieder der Gesang- und Musik-Vereine lassen mitunter, was ihren Lebenswandel und ihr Verhalten beim Gottesdienste und bei Processionen betrifft, noch vieles zu wünschen übrig. In diesem Falle werden die Herren Pfarrer sie nicht zulassen, und sich lieber mit einem gewöhnlichen Gesange begnügen. Oder sie können auch die Cantoren, die Chorsänger, oder ein Chor junger Leute nehmen, und ihnen einige Musiker mit Blasinstrumenten zur Begleitung beigeben.

Den Text zu den Hymnen, Liedern oder Gesängen werden sie aus dem Processionale nehmen. — Wir beschliessen diese Anmerkungen mit den Worten eines urtheilsfähigen Mannes aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts:

Die Kirchenmusik ist da, um der Seele einen höhern Aufschwung zu geben, und sie unter die Chöre der himmlischen Geister der Engel zu versetzen; und doch hat man nicht selten sich erkühnt, am heil. Orte Arien aus Opern aufzuführen, die unsern Geist fortreissen ins Theater, mitten ins Gebiet lyrischer Verirrungen. Welch ein Contrast! — Das ist ein unerträglicher Geschmack und

[1] In dieser Beziehung verordnet das Hofdecret vom 19. Dezember 1806 für Oestreich: Die Geistlichkeit habe darauf zu sehen, dass zum Sängerchore keine Frauenspersonen, mit alleiniger Ausnahme derer, die vermöge ihres Standes dazu verbunden sind, als: Frauen, Töchter und Sshwestern von Chorregenten, Schullehrern und dergl. genommen oder zugelassen werden.

Fehler, der schon dem gesunden Verstande widersträubt, den Anstand verletzet, jeden redlich Denkenden beleidiget, und von jedem Kenner, Liebhaber und Musiker verdiente mit Verachtung genannt zu werden. Die Methode, nach welcher die Alten sich richteten, ist allein die richtige und für den heiligen Gesang geeignete. Ihre erste Aufmerksamkeit zielte dahin, auch nicht Ein Wort von ihrem Gesange zu verlieren. Darum entstand bei der Vereinigung vieler Stimmen bei ihnen keine Verwirrung, wie bisweilen bei uns, da sie alle zugleich dasselbe Wort aussprachen, und eine Stimme unter ihnen viel heller war und die andern leitete. Ferner verlegten sich die Alten mit besonderm Fleisse auf einen natürlichen, einfachen, edlen und rührenden Gesang, der ganz das ausdrücke, was die Worte aussagen, damit er alle Verdienste der Tonkunst und Vortheile eines richtigen Vortrages in sich vereinige.

Auch behauptet Voss in seiner Abhandlung über den Gesang, die Dichtkunst und die Wirksamkeit des Rythmus, dass der Verfall und die geringe Wirkung unserer Musik seinen Grund haben in dem Missverhältnisse zwischen den Worten und dem Gesange, in der Vernachlässigung der richtigen Aussprache, und in einem solchen Durcheinandertönen von Worten, dass man gar nicht oder kaum den Sinn errathen kann. Der sehr gelehrte und Alterthumskundige h. Clemens von Alexandrien versichert uns, dass die Hebräer bei ihren gottesdienstlichen Verrichtungen im Tempel den ersten Ton des dorischen Gesanges gebraucht haben, der fast ganz in Spondäen abgefasst war. Möchten unsere geschickten Componisten der Moteten sich nur mehr wieder den Alten nachbilden, und ihrer Methode sich wieder nähern! Dann würden sie uns nicht mehr eine so ganz künstliche, complizirte Musik liefern, die sich von dem einfachen Tone der schönen Natur viel zu weit entfernt, um als der wahre Ausdruck unserer Gefühle gelten zu können. Ihre lärmende Musik bringt nur in Verwirrung, und füllt das Ohr mit leeren Tönen, ohne ins Herz zu dringen. Dadurch und durch ihre lange Dauer wird sie endlich so langweilig, dass selbst die, welche am meisten nach ihr haschen, oft überdrüssig davon gehen. Ihre Musik ist weichlich und kraftlos, oder fade und eintönig, oder oberflächlich und hüpfend, mehr für Paraden als für einen heiligen Ort geeignet (doch wer könnte alle Fehler und Verirrungen aufzählen, welche bei der Kirchenmusik vorkommen?). Anstatt auf die Gunst einiger weniger Künstler bedacht zu sein, deren Ansichten zu einseitig und engherzig sind, werden unsere neuern Musikhelden — wenn sie von dem erhabenen Ziele durshdrungen sind, das doch nur ihren Schöpfergeist erheben, ihr Talent aufmuntern und ihrem Stande Ansehen verleihen kann — lieber ihren Blick auf den Ruhm jenes grossen Meisters richten, dessen Lob sie durch ihre Leistungen wollen ertönen lassen; dann wird die Schönheit ihrer Gesänge und der Zauber ihrer Harmonie alle Herzen zur Huldigung der göttlichen Majestät mit sich fortreissen. So wird dann die Religion durch das Vergnügen sogar, wie durch ein neues Wunder, ihren Triumpf feiern.“ (Le Théologien philosophe par Mr. Pontallier. Paris 1786. Tome 2, pag. 213 et suiv.)

APPROBATION.

Wir genehmigen hiermit sowohl obige Uebersetzung unseres Decrets in Betreff des Kirchengesanges und der Kirchenmusik, als auch die begleitenden Anmerkungen, und ermahnen alle Gesang- und Musiklehrer unserer Diözese, sie wohl zu beherzigen.

Zur Aufmunterung zur Composition guter Gesang- und Musikstücke für kirchliche Zwecke bemerken Wir, dass Wir mit Vergnügen solche Leistungen zum Gebrauche für Unsere Diözese genehmigen werden, welche nach dem Urtheile geschickter Männer, denen Wir sie zur Prüfung vorlegen, geeignet befunden werden, und die den durch Unser Dekret und in den Anmerkungen ausgesprochenen Bedingungen nachkommen.

Gegeben zu Mecheln am 22. Nov. 1842.

Engelbert,
Cardinal-Erzbisch. v. Mecheln.

Neueste Verordnung des päpstlichen Generalvikariats über Missbrauch und rechten Gebrauch der Musik in Kirchen.

Constantin, *durch Gottes Gnaden u. s. w.*

Die Musik, welche bei Abhaltung des Gottesdienstes nur Eingang gefunden hat, um die Gläubigen in andächtiger Stimmung zu erhalten, dient gegenwärtig nicht selten nur dazu, um das Gemüth zu zerstreuen und den geheiligten Tempel des Herrn zu entweihen. Man hatte wiederholt Gelegenheit, die traurige Erfahrung zu machen, dass man bei den Lobgesängen Gottes gar nicht darauf bedacht war, die Würde und den Ernst zu beobachten, den wir der göttlichen Majestät gegenüber zeigen sollen; sondern dass man sich im Gegentheile zu ärgerlichen theatralischen Productionen verirrte; mochte nun der Grund liegen in den zu sehr rauschenden oder lärmenden Instrumenten, oder in dem profanen Character der Gesangstücke.

Mehr als einmal haben sich unsere ehrwürdigen Vorfahren in verschiedenen Verordnungen gegen solche unerträgliche Missbräuche ausgesprochen. Sie haben immer solche alberne Wiederholungen und Verdrehungen oder Versetzungen von Wörtern in Psalmen oder Hymnen missbilliget, die vielmehr Zerstreuung als Sammlung verursachten. Ausser diesen Missgriffen ist bei solcher Musik noch der Uebelstand, dass dadurch der Gottesdienst über die gehörige Zeit hinaus ausgedehnt wird.

Um nun Unserer Pflicht hierin zu genügen, schärfen Wir nochmals alle oben in Erinnerung gebrachten Verordnungen ein, und erlassen hiemit folgende Verfügung:

1. Nur die von (den Mitgliedern) der Kapelle (alla Kapella) ausgeführte Musik[1] darf beim Gottesdienste Anwendung finden. Wünscht man dabei Instrumentalmusik, so suche man Unsere, oder (der geistlichen Obrigkeit) Unserer Stellvertreter Erlaubniss nach. Obgleich man bei ausserordentlichen Fällen diese Erlaubniss ertheilen mag, so geschehe es doch unter der ausdrücklichen Bedingung, dass man dabei keine grosse oder kleine Trommel, keine Harfe, Horn und ähnliche oder ungewöhnliche, oder zu lärmende Instrumente gebrauche.

2. Die Musik alla capella, auch wenn sie mit Begleitung von Instrumenten ausgeführt wird, muss nothwendig immer den Character des Ernsthaften, Erhabenen tragen, und darf nichts theatralisches oder profanes verrathen. Auch hüte man sich vor weitschweifigen Wiederholungen einiger Verse, und besonders vor willkührlichen Versetzungen derselben.

3. Bei einer Gesangmesse, wo das hochwürdigste Gut zur Anbetung ausgestellt ist, oder mit demselben der Segen gegeben wird, sowie bei jedem Gottesdienste hüte sich der Organist, Sonaten u. dgl. zu spielen, welche nur für die Bühne componirt sind, oder welche die Andacht stören. Er wähle im Gegentheile vielmehr solche Stücke, welche geeignet sind, das Herz zu Gott zu erheben, und es zur Andacht zu stimmen.

4. Capellmeister oder Organisten, welche diesen Verordnungen zuwider handeln, verfallen für's erste Mal in eine Strafe von 10 Thalern, die zu frommen Zwecken sollen verwendet werden. Im Wiederholungsfalle soll das Doppelte gegeben und das dritte Mal soll dem Betreffenden die Ausübung seines Dienstes auf eine von Uns zu bestimmende Zeit untersagt werden.

5. In diese doppelte Geldbusse verfallen alle Rectoren u. s. w., welche eine solche von Uns verbotene Musik gestatten, oder daran schuldig sind, dass der vor- und nachmittägige Gottesdienst nicht zur gehörigen[2] Zeit beendet wird.

Gegeben in Unserer Residenz am 16. August 1842.

Constantin,
Generalvikar Sr. Heiligkeit.

[1] Sogenannte Kammermusik, welche sich durch ihren sanften Character von der Theatermusik unterscheidet. (W. Steinmüller.) Hier wird wohl nur Vocalmusik darunter verstanden.

[2] In Bezug auf eine frühere Verordnung, durch welche die Zeitdauer des Gottesdienstes von derselben Behörde bestimmt ist.

INHALT.

Seite.

Vorwort des Verfassers 1
Vorwort des Uebersetzers 2
Angabe der Literatur 6

Einleitung. 8

Physikalische Theorie der musikalischen Töne 18

Erster Theil.

Erstes Capitel.

§. I. Warum man dem Kirchengesange die Benennung: Gregorianischer, Römischer, Choral-Gesang gegeben. — Erklärung desselben. 23
§. II. Noten — Linien — Linien-System 26
§. III. Von den Schlüsseln und der Tonleiter 31
§. IV. Intervalle 40
§. V. Verschiedene Zeichen — Pausen — Neumen — Bemol ♭ — Bequadrat ♮ . 46
§. VI. Intonation, Solmisation 51

Zweites Capitel.

§. I. Von der diatonischen Tonart 70
§. II. Kirchen-Tonarten 74
§. III. Eintheilung der Kirchen-Tonarten 77
§. IV. Gebrauch des zufälligen ♭ bei den Kirchen-Tonarten. — Fernere Bemerkungen über alle Tonarten 98
§. V. Merkmale zur Unterscheidung der acht Kirchentöne 109
§. VI. Transposition der Kirchentöne 115

Zweiter Theil.

Psalmodie.

Einleitung.

Geschichtliche Vorerinnerungen 123

Erstes Capitel.

§. I. Intonation der Psalme, des Magnificat und Benedictus, und ihre verschiedenen Arten 127
§. II. Anfang der Intonation 130
§. III. Feierliche Intonation der Psalmen im Antiphonarium 136
§. IV. Intonatio Psalmorum, in festis simplicibus, et feriis 145
§. V. Intonatio Canticorum 147
§. VI. Intonatio Canticorum, pro festo simplici et feriis 147
§. VII. 1. Vergleichungstabelle der Psalmtöne nach Römischer, Cölnischer und Münsterischer Singweise 150
2. Vergleichungstabelle der Melodieen für die Cantica nach Römischer, Cölnischer und Münsterischer Singweise 155

Dritter Theil.

Ueber das Officium Divinum.

Einleitung.

Eintheilung des Officium divinum 161

Erstes Capitel.

Messgesangsweisen.

§. I. Collecten-Melodie 162
§. II. Melodie des englischen Lobgesanges Gloria in excelsis Deo 166

Seite.
§. III. Epistel,- Evangelien- und Passions-Melodie 170
§. IV. Evangelien-Ton 172
§. V. Passions-Melodie 178
Die Lamentationen 185
§. VI. Intonation des Symbolum (Credo) 187
§. VII. Präfations-Melodie 188
§. VIII. Das Pater noster 191
§. IX. Das Ite missa est und Benedicamus 194
§. X. Noch einige andere Melodieen, welche bei der h. Messe vorkommen . . 197

Zweites Capitel.

Ueber die Tagzeiten.

§. I. Melodie für die Eingangsformel: Domine labia mea aperies und Deus in adjutorium 199
§. II. Gesangsweise der Versikeln 201
§. III. Gesangsweise des Pater noster mit der Absolution und Benediction, nach jeder Nocturn 204
§. IV. Gesangsweisen der Lectionen und Prophecien 206
§. V. Gesangsweise des Capitel. 208
§. VI. Die Orations-Gesangsweise 209
§. VII. Gesangsweise der kleinen Responsorien 210
§. VIII. Gesangsweise des Benedicamus 212
§. IX. Gesangsweise der päpstlichen Benediction. 214

Vierter Theil.

Ueber die Ausführung des Kirchengesanges.

Erstes Capitel.

Allgemeine Bemerkungen.

§. I. Die Stimme 215
§. II. Bildung der Stimme 216
§. III. Das Oeffnen des Mundes und das Athemholen 216
§. IV. Die Intonation 218
§. V. Die Aussprache — der Ausdruck 219

Zweites Capitel.

Nähere Angaben über denselben Gegenstand 221
Tabelle A und B der 8 Kirchentonarten mit ihrer eigenthümlichen — und transponirten Finale und Dominante 223
Kurze Uebersicht des Angegebenen 230

Anhang I.

Einige Fingerzeige in Betreff der Composition Gregorianischer Gesangstücke.

Einleitung 237

Erstes Capitel.

Character der acht Kirchentonarten 238

Zweites Capitel.

Die einem jeden Tone eigenen Cadenzen. 244

Drittes Capitel.

Anfangsnoten der Tonarten 251

Viertes Capitel.

Ueber die Anwendung der verschiedenen Tonarten. 253

Fünftes Capitel.

Die Hauptheile der Tonarten 255

Anhang II.

Bemerkungen für die Organisten 259

Bitte

um gef. Berichtigung!

Durch ein Versehen des Setzers sind nach Seite 232, vier Seiten übersprungen; wonach der Anhang I., unbeschadet des richtigen Zusammenhanges im Texte, statt mit Seite 237, — mit Seite 233 beginnen müsste. —

Ebenso soll die Seite nach pag. 223 statt 234, — 224 heissen; sowie nach Seite 273 irrthümlich pag. 262 und 263 statt 274 und 275 gedruckt ist.

Seite

[illegible] 170

[illegible] 172

[illegible] 175

[illegible] 185

[illegible] 187

[illegible] 189

[illegible] 191

[illegible] 194

[illegible] 197

Zweites Capitel.

[illegible]

[illegible] 199

[illegible] 201

[illegible] 204

[illegible] 206

[illegible] 208

[illegible] 209

[illegible] 210

[illegible] 212

[illegible] 214

[illegible] 215

[illegible] 216

[illegible] 218

[illegible] 219

Zweites Capitel.

Nähere Angaben über dieselben Tonarten 221

Tabelle A und B der 8 Kirchentonarten mit ihren eigenthümlichen — und transponirten Finale und Dominante 229

Kurze Uebersicht des Angegebenen 230

Anhang I.

Einige Folgerungen in Betreff der Composition Gregorianischer Gesangstücke.

Einleitung [illegible]

Erstes Capitel.

Character der acht Kirchentonarten [illegible]

Zweites Capitel.

Die einem jeden Tone eigenen Cadenzen [illegible]

Drittes Capitel.

Anfangsnoten der Tonarten [illegible]

Viertes Capitel.

Ueber die Anwendung der verschiedenen [illegible] [illegible]

Fünftes Capitel.

Die Haupttheile der Tonarten [illegible]

Anhang II.

Bemerkungen für die Organisten [illegible]

Fuchs

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Janssen, Nicolaas A.

Wahre Grundregeln des gregorianischen oder Choralgesanges ein archä ologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges ; für Priester-, Knaben- und Schullehrer-Seminarien, sowie für Organisten und zum Selbstgebrauch

Mainz 1846

4 Liturg. 299
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10524667-2